

**EL CINE EN EL CINE: *LOS ABRAZOS ROTOS*
(PEDRO ALMODÓVAR, 2009)**

**FILM WITHIN FILM: *BROKEN EMBRACES*
(PEDRO ALMODÓVAR, 2009)**

Pedro Poyato

Universidad de Córdoba

Resumen:

El cine en el cine, tema recurrente en la filmografía de Pedro Almodóvar, protagoniza también *Los abrazos rotos*, película que contiene en su interior otra titulada *Chicas y maletas*. Pero las imágenes de esta segunda película, trasunto de otra anterior del propio Almodóvar, *Mujeres al borde un ataque de nervios*, coexisten con las de un documental sobre su rodaje. El resultado es una proliferación de imágenes segundas que, incorporadas según una estructura en abismo, el filme va a conjugar de múltiples y variadas maneras. El presente trabajo trata de dar cuenta de la génesis, funcionamiento y declinación de estas imágenes segundas y de los sentidos que de ello emanan.

Abstract:

Film within film, a recurrent technique in Pedro Almodóvar's filmography, it is also a main subject in *Broken Embraces*, a film which includes another film entitled *Chicas y maletas*. However, the images from this secondary film –reflection of a previous film by Almodóvar himself, *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*– coexist with those from a documentary which is in fact this film making-of. As a result, there is a proliferation of secondary images that, once incorporated into a *mise-en-abîme* structure, are combined in the film in multiple and different ways. The present work aims to discuss the genesis, fundamentals and deviation of these secondary images, together with the meanings produced in this interplay.

Palabras clave:

Cine, Almodóvar, Puesta en abismo, Transtextualidad, Autocita, Hipertexto.

Key words:

Film, Almodóvar, *mise-en-abîme*, Transtextuality, Self-quoting, Hypertext.

1. Introducción

El cine en el cine es un tema ya trabajado en películas anteriores de Almodóvar, como *Átame* (1989) o *La mala educación* (2004), entre otras. *Los abrazos rotos* vuelve sobre ello descubriéndose así como un filme habitado por las imágenes cinematográficas de *Chicas y maletas*, la película que rueda Mateo Blanco (Lluís Homar), el protagonista. Pero lo novedoso de *Los abrazos rotos* es que estas imágenes cinematográficas segundas son el trasfondo de una película anterior del propio Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Ello permite al cineasta volver sobre las imágenes de este filme para reescribirlas, según una operación de hipertextualidad de cierto calado teórico. Además de estas imágenes, *Los abrazos rotos* incorpora también otras igualmente nacidas en el interior de la diégesis primera: se trata en este caso de unas imágenes en vídeo grabadas por Ray X (Rubén Ochandiano), uno de los personajes del filme, a propósito del documental que realiza sobre el rodaje de *Chicas y maletas*. Nos encontramos así con una proliferación de imágenes –cinematográficas y videográficas– segundas que, incorporadas según una operación en abismo, el filme va a conjugar de múltiples y variadas maneras de cara sobre todo a la conformación de programas iconográficos de los que emanan sentidos vinculados, bien a la ontogénesis de las propias imágenes, bien a motivos relacionados con los sentimientos, los estados de ánimo o las relaciones entre los personajes. Por otro lado, la declinación de temas recurrentes en el cine almodovariano como la relación paterno-filial y la cristalización de nuevos modelos de familia, aparece en *Los abrazos rotos* también vinculada al cine segundo que habita la película. El objetivo de este trabajo es ocuparse de todas estas cuestiones a partir de una metodología de análisis textual de las imágenes cuyos puntos de partida son los estudios de Genette sobre la transtextualidad (1989) y de Gaudreault y Jost sobre el relato cinematográfico (1990).

2. El guión y el rodaje dentro del cine: la relación paterno-filial

El cine –en este caso cuando solo es un proyecto de guión– en el cine sirve, como decíamos, a *Los abrazos rotos* para abordar uno de los temas recurrentes en Almodóvar cual es la relación paterno-filial. Así, en un momento dado de la segunda escena del filme, Harry Cane (Mateo Blanco, antes de quedar ciego)

comenta a su representante, Judit (Blanca Portillo), que su próximo guión será una historia inspirada en la del hijo del escritor Arthur Miller:

Arthur Miller –dice Harry, a partir de lo que él mismo pudo leer en *El País*- tuvo un hijo con la fotógrafa Inge Morath. El niño nació con síndrome de Down y Miller lo ocultó. Nunca quiso verle. Un día se encontraron por casualidad: Miller daba una conferencia en defensa de un retrasado mental que habían condenado a muerte después de una confesión forzada. Entre el público se hallaba su hijo. Al final, el hijo fue a abrazar a su padre. Miller no sabía cómo quitárselo de encima, hasta que el desconocido le dijo: “Soy tu hijo y estoy muy orgulloso de ti”.

Todo sobre mi madre (Almodóvar, 1999) es el intertexto aquí convocado a propósito de esta fuerte *vectorialización* del hijo hacia el padre ausente, por mucho que ahora se trate de un hijo disminuido y de un padre intelectual y mundialmente famoso. *Los abrazos rotos* plantea así, en su mismo arranque, el tema de la relación paterno-filial, mas no de cara a configurar un programa narrativo en torno a él, como lo demuestra el hecho de que a lo largo del metraje nada más vuelva a saberse de esa historia, ni de si finalmente, como era el deseo de Harry, se convirtió en guión, sino sólo para incorporar una temática que, en el plano discursivo, va a encontrar su continuación en la escena siguiente, allí donde Harry recibe la visita de Ray X, a propósito también de la escritura de un guión cinematográfico.

En dicha escena, Ray X propone a Harry redactar un guión acerca de “la venganza de un hijo contra la memoria de su padre”, propuesta que Harry acaba rechazando con rotundidad. Pero en todo caso lo importante de la escena es constatar cómo el filme vuelve sobre el tema de la relación paterno-filial, relación que ahora no pasa, como en el caso de Miller, por la atracción –la admiración- que el padre ejerce sobre el hijo, sino por la animadversión que aquel despierta en éste. He aquí la conversación que al respecto mantienen Ray X y Harry:

Ray X: Me gustaría escribir una historia sobre la venganza de un hijo contra la memoria de su padre.

Harry: ¿Por qué quiere vengarse el hijo?

Ray X: Porque el padre le anuló y le arruinó la vida.

Harry: ¿Cómo?

Ray X: El padre es un hombre violento, homófobo, sin ningún escrúpulo y muy poderoso. [...] Cuando muere el padre, el hijo puede por fin

rehacer su vida. Esa es su salvación, su revancha y la historia que yo quiero contar.

Como vemos, se trata ahora de un padre que, tachado de violento y sin escrúpulos, anula y arruina la vida de su hijo; hijo cuya *salvación* pasa, pues, no por la admiración y respeto al padre, como en el caso del hijo de Miller, sino por su desaparición. Nos encontramos así en *Los abrazos rotos* con dos modalidades de relación paterno-filial tan distintas como conflictivas, pero emanadas ambas de proyectos de guión convocados desde el interior mismo del filme.

La negativa de Harry a escribir el guión solicitado por Ray X pone fin al asunto, mas no al tema de la relación paterno-filial, que continúa protagonizando lo que en el filme sigue, una vez que Ray X ha abandonado ya la escena. La búsqueda



de unas viejas fotografías sobre el rodaje de *Chicas y maletas* –de nuevo el cine, ahora en su vertiente del rodaje, en el cine- que Harry, con el fin de cerciorarse de la identidad de Ray X, solicita a Diego, su ayudante, es ahora el pretexto.

Pues rebuscando esas viejas fotografías Diego encuentra unas cuantas en las que puede verse a su madre, Judit, con el propio Harry, entonces Mateo Blanco, ambos en traje de baño, disfrutando, felices, de la playa [foto 1]. Si tomamos en



cuenta que Esteban, el protagonista de la antes citada *Todo sobre mi madre*, encontraba en unas viejas fotos –a las que entonces faltaba la mitad- la ausencia de ese padre suyo del que su madre no quería hablarle, no resulta difícil

adivinar ahora que esas fotos –el corto plano que las recorta llama la atención sobre ellas- que interrogan a Diego [foto 2] estén igualmente vinculadas a sus orígenes. Y así es, en efecto: hacia el final del filme, Judit confesará a Diego que

Harry es su padre; algo que, por cierto, el propio Harry, como sucedía también con el padre de Esteban, en *Todo sobre mi madre*, desconoce. Una vez más, un hijo cuyo padre es ocultado por su madre, se enfrenta a unas fotografías en las que están contenidos esos orígenes ocultos. *Los abrazos rotos* vuelve a poner así sobre el tapete las relaciones paterno-filiales, pero ahora introducidas, insistimos en ello, a partir de una serie de escenas cuya temática es el cine –el guión, primero, y el rodaje, después– dentro del cine.

3. El montaje –la creación cinematográfica– dentro del cine: la sanción de la unidad familiar

Una vez planteado el asunto de los orígenes, el filme, como también sucedía en *Todo sobre mi madre*, va a ir poniendo las condiciones para la construcción de la correspondiente unidad familiar. Después de que, con la pérdida de la vista en el grave accidente que cuesta la vida a Lena (Penélope Cruz), Mateo deje de ser Mateo (director de cine) para convertirse en Harry Cane, éste, nada más abandonar el hospital, aparece acompañado en plena calle de Judit y de Diego, entonces un niño de pocos años. El pequeño Diego imita estos primeros pasos de Mateo ayudándose del bastón, en lo que puede entenderse a su vez como metáfora de los primeros pasos del filme hacia la constitución de la familia formada por Diego, que a partir de ahora se convierte en el incondicional lazarillo de un padre todavía no sabido; Harry, quien, tras la muerte de Lena, acaba de nacer a una nueva vida; y Judit, la madre, protectora de ambos. Los tres miembros se reúnen en un coche cuyo trayecto sirve al filme para volver sobre el tema de los orígenes, ahora a raíz del interés de Harry por la suerte de Lena, tras su muerte: “La enterraron junto a su padre, en el pueblo”, apunta Judit, añadiendo: “La tumba era sencilla; la madre dijo que no quería lujos”. Irrumpe así la referencia a los orígenes rurales que Almodóvar no olvida incluir en sus filmes, la presencia del pueblo, de las raíces, en este caso como lugar de reposo definitivo junto al padre; referencia cuyo sentido cataliza el avance del relato hacia el trazado de la unidad familiar antes señalada.

Mientras que Judit, en la continuación de la misma secuencia anterior, acude al bungalow para recoger las pertenencias de Harry, éste y el pequeño Diego aguardan en la playa de Famara, el niño jugando y mirando los cometas

mecidos por el viento. La vuelta de Judit reúne de nuevo a los tres en el coche, abandonando ya Famara. Tras el fundido a negro que pone punto final al *flash-back* de las imágenes anteriores invocadas en su relato por Harry, la vuelta al tiempo presente viene marcada no por casualidad por las siguientes palabras del narrador, Harry, a su interlocutor, Diego:

-Harry: ¿Te acuerdas de Famara, Diego?

-Diego: Me acuerdo. Era la primera vez que veía el mar. Me acuerdo de los cometas y de un perro que ladraba.

-Harry: Yo también me acuerdo de los ladridos del perro.

La playa de Famara se descubre así como el lugar donde Diego vio la playa por primera vez, pero también donde Mateo, convertido ya en Harry, no pudo verla. Un lugar, en suma, fuertemente asociado a la memoria –en ella quedaron fijados los ladridos de un perro–, pero también a los orígenes del encuentro del hijo con un padre todavía no sabido y físicamente muy disminuido por su ceguera. Nos encontramos así con la forma en que cristaliza la figura paterna en el cine almodovariano.

Los abrazos rotos se cierra con las emocionadas palabras de Diego y de Judit, quienes tras ver junto a Harry la escena de *Chicas y maletas* que éste acaba de re-montar –de nuevo el cine, en este caso a través del montaje, en el cine– lo animan para que prosiga y elabore de esta manera el filme que en su día Martel no le dejó hacer. Harry concluirá así su obra. Y con ello, vuelve a ser Mateo. Diego, por su parte, sabe ya quién es su padre cobrando de este modo sentido su pasado y su presente. Y Judit, con sus explicaciones a Harry y Diego, se ha liberado de las opresiones del pasado. Los vínculos entre los tres personajes quedan definitivamente establecidos conformándose así una unidad familiar que coincide en este caso con la creación de la auténtica *Chicas y maletas*. El cine –ahora a través del montaje que da paso a la creación cinematográfica– en el cine deviene, pues, también en motivo que sanciona el núcleo familiar ya cristalizado.

4. Puesta en abismo de las imágenes y relaciones entre ellas

Pero el cine en el cine permite igualmente a *Los abrazos rotos* reflexionar sobre la génesis de las imágenes cinematográficas y las relaciones entre ellas. Tal es el

caso de las secuencias en las que Mateo Blanco rueda *Chicas y maletas*, mientras que Ray X hace un documental sobre el rodaje. *Los abrazos rotos* se sirve así de estos dos motivos para incorporar, según una estructura en abismo, como antes decíamos, imágenes que tienen su origen en dos fuentes distintas, pero ambas interiores a la diégesis. Si las imágenes del filme *Chicas y maletas* se diferencian de las de la enunciación primera en el formato –el encuadre de aquellas se presenta como dentro del encuadre primero–, las del documental destacan sobre todo por el *grano*, muy acusado por las condiciones de producción. El filme hace *coexistir* de este modo imágenes del primer nivel del relato con imágenes elaboradas en el interior mismo de ese relato: el resultado es un *puzzle* de imágenes que, con calidades y formatos diferentes, representan desde tres puntos de vista distintos un referente donde realidad y ficción van a combinarse de modos diversos.

Pero las imágenes del documental sobre el rodaje introducen con respecto a las otras una nueva diferencia: el sonido. Mientras los otros dos tipos de imágenes aparecen ya formalizadas por lo que se refiere tanto a la imagen como al sonido, las del documental, grabadas con sonido directo, se presentan como necesitadas del doblaje sonoro. Para la realización de esta tarea, Ernesto Martel, espectador *único* de tales imágenes, pues sólo a él van destinadas, contrata a una lectora de labios. Es así cómo se dan cita en el filme imágenes de la enunciación primera, de *Chicas y maletas* y del documental, éstas convenientemente dobladas por la lectora de labios a la vez que son contempladas por Martel. Por otra parte, no es difícil leer ya en las primeras imágenes de *Chicas y maletas* un trasunto, como antes anunciábamos, del filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, tema éste sumamente interesante al que dedicaremos un epígrafe posterior.



Una operación de montaje alterna imágenes de *Chicas y maletas* con otras del documental mientras son contempladas por Martel, de manera que, por ejemplo, a las imágenes donde aparece la protagonista de *Chicas y maletas*, Tina (Lena), cortando los rojos tomates para el gazpacho que va a preparar para Iván, por la piel de uno de ellos resbalando la lágrima que acaba de caer en él [foto 3],

le siguen imágenes del documental donde puede verse a Mateo y Lena [foto 4] haciendo comentarios sobre el rodaje, ella diciéndole a él: “Lo que me emocionaba no eran los tomates, sino las cosas tan bonitas que me decías...”; palabras que, pronunciadas por la dobladora, desencadenan el lógico desasosiego en un Ernesto lleno de celos [foto 5]. He aquí una estructura en abismo en la que el filme conjuga imágenes de la enunciación primera [foto 5] con las otras dos que contiene en su interior [foto 3, primero, y foto 4, después].



Esta parte del filme concluye con un fragmento en el que a la escena donde Mateo y Lena hacen el amor, le sigue un plano cercano de Ernesto, en su casa, mirando, pensativo, hacia un *off* indeterminado, según una operación de montaje que, prolongando la estructura anterior, muestra a Ernesto *como si estuviera viendo*, por mucho que ahora no tenga delante imágenes documentales algunas, la escena de amor de Mateo y Lena¹. Y esta misma estructura en abismo presidirá también el fragmento siguiente alternando imágenes del relato primero con imágenes de *Chicas y maletas* y del documental grabado por Ray X cuando éstas son contempladas por Martel junto a la lectora de labios. Comienza dicho fragmento con unas imágenes del rodaje de *Chicas y maletas* en las que vemos a Tina encontrándose en la escalera con la portera (Chus Lampreave), imágenes donde se hacen evidentes las carencias interpretativas de Lena, y que ella misma justifica a Mateo en una escena posterior que a su vez está siendo grabada por Ray X. Ello motiva que las imágenes correspondientes puedan ser contempladas por Martel, quien, en palabras de la lectora de labios, oye cómo Lena, refiriéndose a los días pasados con Ernesto, en un hotel de Ibiza, dice a Mateo: “He tenido un fin de semana espantoso. He tenido al hijo de puta ese las cuarenta y ocho horas encima”. El fragmento alterna ahora imágenes de la enunciación primera con las del

¹ Las notas de la melodía *El sabor de tu boca*, soldando unas imágenes y otras, acentúa esta vinculación.

documental, visualizadas por un Ernesto con el rostro cada vez más demudado oyendo a Lena, que prosigue: “Tú no sabes lo que es tener a ese monstruo encima durante cuarenta y ocho horas. ¡Qué asco! Mejor que no te lo imagines...”. Un nuevo plano muestra ahora a la dobladora, que continúa poniendo voz a Lena: “Mejor que no hablemos de Ernesto. Ese melón es mejor no abrirlo”.

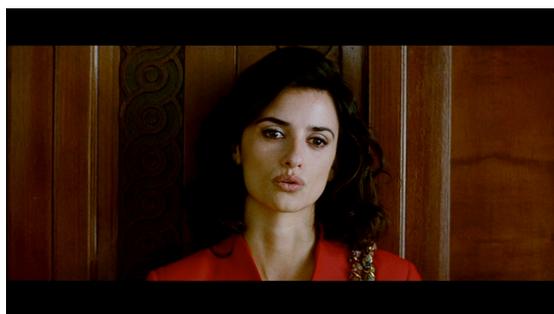
Lo dramático de esta situación que Lena relata se mezcla con la comicidad emanada de su puesta en forma –puesta en forma en la que es determinante la conjugación de las imágenes en abismo barajadas por el filme, las de la enunciación primera y las grabadas por Ray X– según un combinado característico del cine de Almodóvar². Cuando, finalmente, la dobladora se marcha, Ernesto queda solo, enfrentado a una pantalla donde aparece el fotograma lleno de grano de Lena y Mateo besándose [foto 6]. Precisamente, esta imagen *robada*, como aquella otra donde Harry palpaba con sus manos la página escrita en braille [foto 7] de un fragmento anterior, es guardada en memoria por el filme para generar, a partir de la síntesis de ambas, una de las imágenes nucleares de *Los abrazos rotos*: la del último beso entre Lena y Mateo acariciada por las manos de éste [foto 8].



² De «almodrama» ha sido caracterizada por algunos autores (Poyato, 2007).

Ray X graba con su cámara todos los movimientos de Lena, incluso cuando ésta se encuentra fuera del set del rodaje. En una de estas grabaciones, la agresión de Lena a Ray X se traduce en unas imágenes dotadas de un molesto movimiento interior, como así acusa la mirada de Martel, que las contempla proyectadas en la pantalla. Como en escenas anteriores, al plano de Martel le sigue el de la mujer lectora de labios haciendo las veces de dobladora. Mas he aquí que de súbito cambia esta estructura, pues al plano anterior de la dobladora le sigue ahora otro que muestra la puerta de entrada al salón, a ambos lados de la misma los cuadros de las láminas de las pistolas de Warhol, por la que no tarda en hacer su aparición Lena. Se configura así un espacio filmico en torno a dos ejes perpendiculares: uno, horizontal, definido por las posiciones de Martel y la dobladora, en medio de ambos el cañón de vídeo; vertical, el otro, definido por la pantalla y, frente a ella, Lena.

Las imágenes de Ray X proyectadas en la pantalla ocupan ahora la totalidad del encuadre: en ellas, Lena, mirando a cámara, interpela a Martel [foto 9], pero en esta ocasión sus palabras proclamando que ama a Mateo, no son dobladas por la lectora de labios, sino por la misma Lena, no por casualidad flanqueada, como se ha dicho, por sendas pistolas. Un Martel atónito, que no sabe si mirar a la



Lena que tiene delante –la filmada que le mira [foto 9]– o a la que tiene detrás –la real que le habla [foto 10] con palabras que son también *disparos*, si apelamos al dispositivo escenográfico–, aparece así enfrentado a una *duplicación* de su dolor, según una construcción dramática ejemplar en la que este *desdoblamiento* de la imagen audiovisual en las dos dimensiones que la componen, imagen y sonido, sirve como vehículo de confesión y traición amorosa de la mujer. Por lo demás, el desenlace del fragmento emparenta la Lena real y la filmada, tanto en sus gestos como en sus movimientos abandonando, ambas, a Martel, como si la una fuera un reflejo de la otra: la filmada se aleja dándole la espalda y la real sale de la sala.

5. *Chicas y maletas* como *transtexto*: del *hipertexto* a la *síntesis intratextual*

Además de las incorporaciones de imágenes de determinados filmes como *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1951), o de las alusiones a otros, entre ellos *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966) y *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Los abrazos rotos* contiene en su interior, lo venimos señalando desde el principio, *Chicas y maletas*, película que es a su vez un trasunto de otra anterior: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El mismo Almodóvar (Herederó y Reviriego, 2009: 10) ha justificado esta elección en los siguientes términos:

Elegí *Mujeres* porque era una comedia y también porque eso me permitía trabajar sobre una película mía sin pedirle permiso a nadie.

De este modo, la comedia *Chicas y maletas* se yuxtapone al drama *Los abrazos rotos* forjándose así una variante más del combinado cómico-dramático propio de los filmes almodovarianos. Pero sin duda lo más interesante de esta operación de inclusión de un filme en otro es ese *trabajo* sobre *Mujeres al borde de un ataque de nervios* al que se refiere el cineasta en la cita anterior; trabajo que permite a Almodóvar *volver* sobre sus propias imágenes para *experimentar* con ellas, para reescribirlas, en aras de conseguir nuevos logros.

Los abrazos rotos acude a determinados pasajes de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* modificando sus imágenes para así *adaptarlas* al nuevo contexto donde se insertan. Ahora bien, lo llamativo de estos pasajes es que, más allá de ceñirse a unas cuantas imágenes que pudieran servir para amueblar el rodaje que de *Chicas y maletas* está llevando a cabo el cineasta Mateo Blanco, el protagonista de *Los abrazos rotos*, se extienden hasta reescribir escenas completas –dos, concretamente–, adquiriendo así éstas tal presencia e importancia, que si una de ellas acapara para sí prácticamente toda la parte final de *Los abrazos rotos*, la otra se ve *obligada a salir* de este filme para convertirse en una película aparte, con entidad y título propios, *La concejala antropófaga*. En este sentido, *Chicas y maletas* –filme del que *La concejala antropófaga* sería, pues, una parte– ofrece suficientes argumentos como para que pueda ser leído como hipertexto de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Como es sabido, Gerard Genette (1989: 9-20) propone el término «transtextualidad» para referirse a todo aquello que pone un texto en relación con otros. Considera Genette cinco tipos de transtextualidad, entre ellos intertextualidad, paratextualidad e hipertextualidad. En la intertextualidad, o co-presencia efectiva de dos textos, un texto, o un fragmento del mismo, aparece inscrito en el otro bajo la forma de cita, plagio o alusión. Pero estas categorías establecidas por Genette han sido ampliadas por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999: 236), quienes, dentro del mismo paradigma de la intertextualidad, han introducido otras nuevas, así la «intratextualidad» para el caso de un texto que se cite a sí mismo, y la «autocita» para el caso de un autor que se cite a sí mismo.

De acuerdo con este despliegue anterior de categorías, el fragmento de *Te querré siempre* incluido en *Los abrazos rotos* cobraría la forma de cita, del mismo modo que la elaboración de la imagen ya referida del último beso que sobre la pantalla palpan las manos de Mateo [foto 8] nace de la *síntesis intratextual* de dos imágenes anteriores del filme, y los fragmentos de *Chicas y maletas* no serían sino autocitas *modificadas* de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pero si tomamos en consideración, además, que, como hemos dicho, *Chicas y maletas* reescribe hasta dos escenas completas de *Mujeres*, aquel filme puede ser nominado hipertexto de éste³. Y por lo que se refiere a *La concejala antropófaga*, además de hipertexto de *Mujeres*, puede ser también considerado paratexto de *Los abrazos rotos*⁴, ya que se trata de un texto que, aún estando *materialmente* fuera de este filme, es parte *estructural* del mismo⁵. Esta operación de inclusión del filme *Chicas y maletas* en *Los abrazos rotos* resulta por ello del máximo interés desde el punto de vista teórico, pues baraja y enriquece muchos de los términos establecidos por la teoría de la transtextualidad.

Prestaremos atención en lo que sigue a cómo *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se *transforma*, por medio de la operación de transtextualidad antes

³ «Llamo hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta». En Genette (1989: 12).

⁴ De ahí que los títulos de crédito del filme recojan, prolongando lo tratado en *Los abrazos rotos*, que el director es Mateo Blanco y el guionista Harry Cane.

⁵ La comercialización de *Los abrazos rotos* en DVD ha permitido la inclusión de *La concejala antropófaga* como uno de los capítulos extras.

referida, en *Chicas y maletas* a partir de una selección y reelaboración de sus imágenes según una poética específica propia. Poética que tiene que ver en primer lugar con el nuevo contexto temporal tanto del filme como de la historia contada, el año 2009. Por ello, el personaje de Tina, interpretado por Penélope Cruz, musa del Almodóvar actual, sustituye a Pepa, que interpretaba Carmen Maura, entonces actriz-fetiché de Almodóvar, en *Mujeres*. Por su parte, Rosy de Palma, una de las llamadas chicas Almodóvar, pasa de interpretar a la novia de Iván hijo, en *Mujeres*, a la ex-mujer de Iván, en *Chicas y maletas*, cambio éste motivado, fácil es adivinarlo, para acoplar la edad de la actriz con la de su personaje. Sin embargo, Chus Lampreave, otro de los iconos de Almodóvar, sigue encarnando, aunque con unos cuantos años más, a la portera testigo de Jehová del edificio donde vive la protagonista. En cuanto a los personajes, la actriz de anuncios televisivos de *Mujeres*, Carmela (María Barranco), es reemplazada en *Chicas y maletas* por una concejala de Asuntos Sociales, Chon (Carmen Machi), figura ésta de más actualidad, en el año 2009, que la anterior. Veamos ahora con detalle estas actualizaciones en cada uno de los fragmentos cinematográficos reescritos.

En el corto fragmento donde Tina se dispone a hacer el gazpacho con barbitúricos para Iván, un plano cercano –escatimado en *Mujeres*– muestra una lágrima resbalando por la piel de intenso rojo de uno de los tomates. La incorporación de este plano viene motivada por el nuevo contexto diegético donde el fragmento se inserta, concretamente la historia de amor que, en *Los abrazos rotos*, están viviendo Mateo y Lena: son lágrimas de emoción, como así lo dice Lena a Mateo en sus comentarios sobre el rodaje de *Chicas y maletas*, y que, como en su momento apuntábamos, oímos por boca de la lectora de labios cuando ésta dobla para Ernesto Martel las imágenes grabadas por el hijo de éste: “Lo que me emocionaba no eran los tomates, sino las cosas tan bonitas que me decías”. Las relaciones mantenidas por los personajes son, pues, aquí el pretexto narrativo que permite al cineasta reescribir, introduciendo nuevas y atractivas imágenes, el filme anterior.

En otro de los fragmentos de *Chicas y maletas* la exmujer de Iván, tras hacerse con la nota que Tina acaba de dejar a Iván en la puerta del piso, la empuja por las escaleras. En *Mujeres*, por el contrario, la exmujer de Iván (Julieta Serrano)

se limitaba a tirar esa misma nota al contenedor de basura. Este cambio, como en el fragmento anterior, viene también determinado por el universo diegético de *Los abrazos rotos*, donde Lena acaba de fracturarse una pierna al caer por las escaleras, en un accidente provocado por Martel. Es interesante anotar esta nueva modificación por cuanto la operación de reescritura que la misma motiva sirve ahora a *Los abrazos rotos* para plasmar una de las máximas almodovarianas referidas a cómo la ficción imita a la vida, análogamente a cómo, en otros filmes, así en múltiples escenas de *Todo sobre mi madre*, la vida imita a la ficción.

El pase por televisión de *Chicas y maletas* lleva a Harry a hacer un nuevo montaje de la película, catorce años después de su estreno. Es éste el motivo de que una de las escenas completas de este filme tome para sí el encuadre primero, en unas imágenes que, con su incorporación, acaban *desplazando*, como antes decíamos, las del filme primero. Se trata de una escena cómica, al igual que en *Mujeres*, pero donde ahora cambian los elementos conjugados. Así, Chon, una concejala madrileña de Asuntos Sociales, sustituye a Carmela, del mismo modo que Tina –que, como consecuencia de la caída por las escaleras, camina con muletas- sustituye a Pepa. Por su parte, el terrorista chiíta de *Mujeres*, personaje popular en la década de los años ochenta del pasado siglo, se convierte ahora en capo de la droga, personaje, como la concejala, de más actualidad en la primera década de este siglo. El transcurso de la escena es sin embargo semejante en los dos filmes: así, la amiga de la protagonista -Carmela y Chon- relata a ésta -Pepa y Tina- su aventura con un fuera de la ley –terrorista, en un caso, y capo de la droga, en el otro- con el que ha mantenido unas relaciones sexuales tan placenteras, que, todavía, mientras lo relata, la carne se le pone “de gallina”, aspecto que recalca invitando a su interlocutora a que lo compruebe ella misma mirándole el brazo.

Por lo demás, en ambas películas el *outlaw* dejó una maleta –en un caso repleta de armas, en el otro de drogas- en casa de la mujer -la actriz y la concejala-, maleta de la que ella, tras comprobar la verdadera identidad de su amante, quiere ahora deshacerse, en un caso abandonándola en un basurero, en el otro tratando de llevarla a casa de Tina. Y una maleta es también el primer obstáculo con el que esa misma mujer –Carmela y Chon– se encuentra cuando acude a

casa de su amiga a relatarle el problema; maleta en este caso que, repleta con las pertenencias de Iván, deviene en testigo de la ruptura sentimental de la otra mujer, Tina. Dos maletas, pues, y dos mujeres: he aquí el enunciado del que deriva el título del filme segundo o hipertexto.

Es así cómo *Chicas y maletas* reescribe *Mujeres al borde de un ataque de nervios* adaptándola, como decíamos, al nuevo contexto –tal es el reto almodovariano– pero recreando una situación análoga a la del filme de partida, situación de la que brota una comicidad –lo que es un rasgo del mejor Almodóvar– vinculada al habla tan popular del personaje, quien relata, ayudándose de una desmedida gestualidad, una experiencia por lo general vinculada al sexo; comicidad que se ve en el caso de *Chicas y maletas* extraordinariamente potenciada por el trabajo interpretativo de la actriz, Carmen Machi.

Tras esta larga escena, finaliza *Los abrazos rotos*, lo señalábamos más atrás, con Diego y Judit animando a Harry para que prosiga remontando *Chicas y maletas*. Harry asiente, proclamando: “las películas hay que terminarlas aunque sea a ciegas”, palabras que, recogiendo un dicho popular, deconstruyen en este caso la metáfora que encierran para descender hasta una significación literal de las mismas. Con esta promesa de Harry concluye *Los abrazos rotos*, no así *Chicas y maletas*, que, saliéndose del interior del filme anterior, prosigue, como decíamos más arriba, con una nueva escena que en este caso cobra una entidad propia con el título de *La concejala antropófaga*. El mismo Almodóvar (Herdero y Reviriego, 2009: 12) se ha referido a las motivaciones de este añadido:

El corto nace de mi fascinación por lo que hace Carmen Machi durante su breve aparición en la película.

Sea como sea, *Chicas y maletas* prosigue su proceso de creación con esta escena autónoma que prolonga, en efecto, las calidades interpretativas de Carmen Machi. Como en *Mujeres*, la escena arranca cuando Tina y el hijo de Iván abandonan la casa. Ello propicia que la novia de éste, Maribel (Marta Aledo), profundamente dormida como consecuencia de haber ingerido el gazpacho con barbitúricos destinado a Iván, quede a solas con Chon, la concejala de Asuntos Sociales. Aprovecha entonces ésta para manifestar su adicción al sexo, la

cocaína y la comida, y que va a poner en práctica, en un fragmento de corte esperpéntico, relatando su atracción desde la más tierna infancia por el sexo y, vinculado a éste, por los pies masculinos, especialmente los dedos gordos, mientras da buena cuenta de un flan, que deglute a grandes cucharadas, y de una considerable cantidad de cocaína, que esnifa entre cucharada y cucharada. La línea de comicidad de la escena se prolonga en su parte final cuando, despertando ya del profundo sueño, Maribel relata a Chon que ha tenido un sueño erótico vinculado a los pies de un hombre.

La concejala antropófaga, al igual que algunos fragmentos de otros filmes anteriores del cineasta, como *Kika* (1993) o *La flor de mi secreto* (1995), entre otros, sitúa el cine almodovariano en nuestra más pura tradición esperpéntica: el monólogo hilarante de la actriz, la escenografía de llamativos colores propia de la cultura pop, así como elementos como el gazpacho, el flan o la coca nos devuelven ahora al Almodóvar más popular, al más profundamente español.

6. Final

Concluimos. El cine –en sus diversas fases, desde el guión hasta el rodaje y pasando por el montaje y la sonorización– dentro del cine, sin duda una de las columnas sobre las que se levanta *Los abrazos rotos*, sirve al filme, bien para reelaborar temas recurrentes en la filmografía de Almodóvar, como la relación paterno-filial o la constitución de modelos de familia, bien para reescribir las imágenes cinematográficas, así algunas extraídas del filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de cara sobre todo a la creación de otras nuevas como las del filme *Chicas y maletas*. A su vez, estas imágenes segundas pueden trabarse a las imágenes primeras, en cuyo caso emanan sentidos vinculados a diversos aspectos del relato, por ejemplo el sentimiento que embarga a los personajes –el dolor de Martel, el amor de Lena por Mateo, entre otros–, o incluso independizarse de ellas para configurar filmes autónomos, como es el caso de *La concejala antropófaga*.

Referencias bibliográficas

- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.
- GAUDREAULT, André y JOST, François (1990). *Le Récit Cinématographique*, Paris: Nathan.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- HEREDERO, Carlos F. y REVIRIEGO, Carlos (2009). “El cine protector. Entrevista con Pedro Almodóvar”, en *Cahiers du cinéma. España*, nº 21.
- KOZLOFF, Sarah (1988). *Invisible Storytellers*, Berkeley: University of California Press.
- POYATO, Pedro (2007). *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar (1999)*, Barcelona: Octaedro.
- PRINCE, Gerald (1987). *A Dictionary of Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- SEGUIN, Jean-Claude (2009). *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*, Murcia: Tres Fronteras.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- STRAUSS, Frédérick (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Madrid: Akal.