

SANGRE, FETICHE, CEGUERA: DESEOS Y ABRAZOS ROTOS  
BLOOD, FETISH, BLINDNESS: WISHES AND BROKEN EMBRACES

José Luis Castro de Paz

Universidad de Santiago de Compostela  
[joseluis.castro@usc.es](mailto:joseluis.castro@usc.es)

Resumen:

Segunda parte de la (hasta ahora) oscura trilogía almodovariana sobre el deseo masculino, la "Mujer" objeto de ese deseo, y sus desoladores avatares (con *Hable con ella* [2002] y *La piel que habito* [2011]), *Los abrazos rotos* constituye una de las cimas de la filmografía de Pedro Almodóvar, conjugando la reformulación de ciertos temas formales provenientes del cajón de formas fílmicas hitchcockiano –pero también, y aquí muy especialmente, del mejor cine español (Lorenzo Llobet-Gràcia)– con una sutilísima e intransferible destilación formal. Una escritura que, partiendo de imágenes en cierta forma "alejadas del mundo" por saturación gráfica y metacinematográfica, lleva el proceso a tal grado de abstracción que es capaz de (re)activarlas mediante la frotación de cada una con otras semejantes, alcanzando una inusitada potencia emocional para hablarnos de las heridas del mundo y del deseo, para volver a tocar la realidad perdida a través de una ostentosa y extravagante pero a la postre fructífera hipertrofia formalista.

Abstract:

Second part of the (so far) dark Almodovarian trilogy about male desire, the "Woman" as an object of desire, and their devastating vicissitudes (with *Talk to Her* [*Hable con ella*, 2002] and *The Skin I Live In* [*La piel que habito*, 2011]), *Broken Embraces* (*Los abrazos rotos*) is one of the creative high points in the filmography of Pedro Almodovar. It combines the reformulation of certain themes and images from the Hitchcockian drawer of film forms –but also, and especially here, the best Spanish cinema (Lorenzo Llobet-Gràcia)– with a subtle and nontransferable formal distillation. A work that, from images which in a sense are "worlds away" due to graphic and metacinematic saturation, leads the process to such a degree of abstraction that is able to (re)activate the images by rubbing each other and those similar to them, reaching an unusual emotional power to speak of the wounds of the world and the desire and finally touches again the lost reality through an ostentatious and seemingly extravagant but ultimately fruitful formalist hypertrophy.

Palabras clave: Alfred Hitchcock; Análisis fílmico; Deseo inconsciente; Forma Fílmica; Lorenzo Llobet-Gràcia; Metacinematográfico; Pedro Almodóvar.

Key words: Alfred Hitchcock; Film análisis; Unconscious desire; Film form; Lorenzo Llobet-Gràcia; metacinematographic; Pedro Almodóvar.

“El amor es la presencia fantasmaticada del amado en mi inconsciente.”

(NASIO, 2004: p. 46)

“El fantasma es el nombre que le adjudicamos a la soldadura inconsciente del sujeto con la persona viviente del elegido.”

(NASIO, 2004: p. 49)

“Es muy difícil sustraerse a la influencia de Hitchcock, y de *Vértigo* concreto. En *Los abrazos rotos*, cuando el director Mateo Blanco dirige con un susurro a Lena en las pruebas de maquillaje y peluquería, está creando una nueva mujer para su propio placer (...). Ahí estaba *Vértigo*, y James Stewart encargándose del estilismo, del color del pelo, el peinado, la ropa de Kim Novak, hasta convertirla en la mujer muerta a la que tanto amó. (...). James Stewart representa la figura del director.”

“El Doble, tan presente en *Los abrazos rotos*, aparece también en *La piel que habito* (...). *Vértigo* nos lleva al doble, a la repetición, a la recreación del amado.”

(ALMODÓVAR, 2012: pp. 160-161)

O.

No tiene demasiado interés —además de haber sido hecho ya— enumerar pormenorizadamente las citas, motivos o ecos hitchcockianos a los que, de forma directa o indirecta, Pedro Almodóvar recurre desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) hasta la oscurísima obra maestra que es *La piel que habito* (2011), la más inaudita y salvaje reelaboración que el director español compusiera nunca a partir de temas y formas (o, mejor aún, *temas formales*) esencialmente vinculados con la obra del cineasta británico.<sup>1</sup>

Empero, sí conviene señalar que, mucho más allá de la conocida relación de ciertos elementos del argumento de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984) con el del telefilm de Alfred Hitchcock *Cordero para cenar* (*Lamb To The Slaughter*, 1958, basado en un relato de Roald Dahl), las relaciones intertextuales comienzan a ser más fértiles y profundas a partir de esta película (Castro de Paz, 2009). Parece indudable que en su inequívoca voluntad de

---

<sup>1</sup> Baste decir que la intención de la presencia de éstos en sus tres primeros títulos (los *punkies* que, con castizas gorras, se disponen a propinar una paliza al policía violador mientras la banda sonora recurre a ciertos compases de la partitura de Bernard Herrmann para *Psicosis* o, en el mismo film, el *voyeur* que espía con prismáticos a través de una ventana [como en *La ventana indiscreta*, *Rear Window*, 1954]; la Sexilia con traumáticos complejos infantiles en *Laberinto de pasiones* (1982) y su claro antecedente invertido en *Marnie, la ladrona* [*Marnie*, 1964]...) no está lejana del pastiche y/o la parodia. Sobre la presencia de elementos hitchcockianos en la hasta ahora última película de Pedro Almodóvar puede verse Almodóvar (2012).

realizar un film más *serio*, de nítido contenido social, entroncado en cierta manera con lo que considera la versión hispana del neorrealismo italiano, Almodóvar trata de adecuar con rigor sus “citas” o apropiaciones al plano del contenido y recuerda, quizás lejanamente, un viejo episodio televisivo en el que un ama de casa, despreciada por su marido y a punto de ser abandonada por otra mujer, asesta un golpe mortal en la cabeza del hombre utilizando como arma lo que tiene más a mano: una pata de cordero. Lo en verdad sustancial, con todo, ha de ser señalar que, rodado en febrero de 1958 y emitido en abril, *Cordero para cenar* se realiza mientras *Vértigo/De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958, rodada en los últimos meses del año anterior) está en periodo de posproducción y cómo, en él, Hitchcock utiliza de nuevo a la actriz Barbara Bel Geddes —que acaba de encarnar a Midge Woods, la mujer terrenal, doméstica y no deseada en el célebre título protagonizado por James Stewart y Kim Novak—,<sup>2</sup> con lo que, de algún modo, parece establecer una irónica conexión intertextual con ese otro/mismo personaje, encarnación del cruel destino de la condición femenina, de la mujer de carne y hueso al margen del fantasma del deseo masculino, condenado, como señalara Jacques Lacan, a un trágico y desolador vagar sin remedio “de representación en representación”. Y no es imposible suponer, por tanto, que en el recuerdo de Almodóvar, ese(os) personaje(s) femenino(s) llegase(n) a (con)fundirse en uno solo, a entrecruzarse al menos, lo que quizás ayudaría a explicar el origen último en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* de esa fantasmática *Imago* femenina (Ingrid Muller, extranjera, rubia, sofisticada, imposible objeto de deseo de Antonio, el marido taxista) que multiplica el dolor del personaje de Carmen Maura (mujer vulgar, de pelo castaño, española y no deseada) y que —salvo en el insulso episodio alemán— sólo existe en forma de canción.<sup>3</sup> De forma que el personaje masculino, negativo, cruel y machista, es también y de algún modo una víctima, y ya no sólo de su perra vida de taxista madrileño, sino, y al mismo tiempo, de

<sup>2</sup> Cfr. un detenido análisis de la película en Castro de Paz (1999a) y del telefilm en Castro de Paz (1999b).

<sup>3</sup> “[E]s el *fantasma* que hay entre ellos —señalaba Almodóvar— (...). A mí me gustaba que este hombre, que lleva una vida tan perra, hubiera tenido una gran historia de amor. Aunque fuera una historia de amor en la cual le habían utilizado, él la recuerda como la historia de amor de su vida. [Carmen] no puede evitar que esa canción le ponga negra cada vez que la oye, para ella representa un abismo que los separa mientras que por otra parte redime un poco al personaje del taxista” (Vidal, 1989: 140). La cursiva es nuestra.

una profunda herida masculina<sup>4</sup> que, paulatinamente, despertará el interés intelectual y formal del cineasta manchego, que hará de la misma el motivo (profundamente hitchcockiano) cada vez más destacado de algunos de sus textos más relevantes (*Kika*, 1993) hasta llegar a ocuparse de él, como nuclear centro semántico, en *Hable con ella* (2002), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito*, extravagante, progresivamente desquiciada, magistral y desolada trilogía.

1.

Es bien conocido, por otro lado, cómo, a partir de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, la escritura fílmica de Almodóvar no deja de transformarse y depurarse, haciéndose más geométrica y abstracta, a la vez que paradójicamente pierde en apariencia su carácter transgresor, mientras profundiza más y más en lo que podríamos denominar deconstrucción psicológica del melodrama hollywoodiense.

De algún modo, entonces, la desde entonces insistente investigación almodovariana en los conflictos edípicos del sujeto del inconsciente<sup>5</sup>—el “sujeto auténtico de su cine como lo es sin duda de los de Luis Buñuel y Alfred Hitchcock” en palabras de Víctor Fuentes (Fuentes, 2005: 93-107)— corre paralela a un universo fílmico progresivamente reflexivo, abstracto y conceptual, construido como *texto*, como representación, casi como “ensayo”. Santos Zunzunegui lo resumía muy bien cuando, refiriéndose a ese singular *collage* conceptual que es *Kika*, señalaba que el trabajo de estilización llevado a cabo en el film estaba plásticamente “basado en superponer sobre el relato un

---

<sup>4</sup> Y es curioso que el personaje masculino esté también, ya aquí, desdoblado en dos: el marido tradicional y despreciable en su actitud hacia la mujer; el policía (como el marido de Mary Maloney en *Cordero para cenar*, como el Scottie Fergusson de *Vértigo*) incapaz de mantener relaciones sexuales por ciertos traumas psíquicos nunca claramente expuestos.

<sup>5</sup> Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres, desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano, determinando un tipo particular de elección de objeto amoroso. La elección de la persona amada depende menos de esta misma que del *fantasma* que el sujeto *posa* sobre ella, *imagen-pedestal* “fabricada” a partir de imágenes psíquicas vinculadas con la figura materna perdida durante el conflicto edípico (prohibición del incesto encarnada por el padre). El triste itinerario del deseo del sujeto masculino, cuya satisfacción es imposible por estar estructurado sobre esa falta o vacío originario y condenado a buscar sin cesar ese objeto primordial, reemplazándolo por objetos sustitutivos que jamás alcanzarán la *altura* del original, lleva siempre consigo, como final de trayecto, la *desilusión*, el dolor de vivir.

patrón visual —geométrico, cromático— destinado a enfatizar la superficialidad de la imagen cinematográfica” (Zunzunegui, 1997: 936-939). Una escritura conformada —y nada más lógico si se trata de dar forma a pasiones imaginarias— por imágenes centrípetas, geométricas, tendentes a la simetría y construidas con frecuencia a partir de la utilización de reencuadres y dobles pantallas, bien a través de la presencia de pinturas, marcos, ventanas, etc., bien, incluso, de pantallas televisivas formando parte del encuadre.

Como se supondrá, la referencia a *Kika* no es casual, y no sólo por sus estrechas vinculaciones con *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, sino, pero en relación con ello, porque aquí el personaje femenino, pese a seguir siendo protagonista, es ahora *víctima* directa de la perversión de sujetos masculinos cuyo conflicto edípico nunca se ha resuelto satisfactoriamente. De hecho, y como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), el *voyeurismo* es parte central de la trama, pero también objeto de reflexión y análisis por parte del cineasta (y, dado el distanciamiento que se le impone, del espectador del film). Obsesionado por la figura materna, Ramón es aquí un sujeto atrapado en la red imaginaria del deseo y prisionero por tanto de una relación especular con las mujeres (fotografía a Kika mientras realizan el acto sexual; *delira* a su madre convertida en personaje de un film emitido por televisión, al que acompañan los acordes de *Pscosis* [*Psycho*, 1960]), hasta el punto de rodar la violación de su pareja, que es, aquí, la sustituta (el cuerpo) que ocupa provisionalmente ese fantasma masculino, radicalmente inalcanzable<sup>6</sup>.

Con todo, a la búsqueda de comprender el comportamiento del hombre<sup>7</sup> y el desalentador y esencialmente melancólico destino del deseo masculino, e incluso de activar fórmulas para un hipotético *hombre reconstruido* (con probabilidad tan rigurosas discursivamente como a la vez bienintencionadas e ingenuas en rigor psicoanalítico), nada más lógico que Almodóvar plantee en *Hable con ella* su primera, nítida y singularísima aproximación a la *cuestión*

<sup>6</sup> Y no es de extrañar que sea con relación a *Kika* cuando Frédéric Strauss señale la proximidad de las heroínas de Almodóvar con las hitchcockianas (Strauss, 1995: 160).

<sup>7</sup> “El centrarse en la masculinidad vuelve a cobrar relevancia en *Hable con ella*, la película de Almodóvar que quizás otorgue mayor atención a sus protagonistas hombres. La exhibición de las relaciones de géneros es compleja, incluso equívoca. Y a diferencia de otros filmes que ven las relaciones hombre-mujer exclusivamente en términos de estructura de poder, *Hable con ella* se concentra en la comunicación entre los sexos y, más inquietamente, en las consecuencias del fracaso de la comunicación” (Allinson, 2003: 113).

*masculina* a partir de dos de las grandes obras maestras hitchcockianas sobre el tema: *Vértigo* y *Psicosis*, aunque no falten tampoco referencias —incluso muy evidentes— a otros dos títulos también citados ya que abren y cierran, además y respectivamente, el trascendental periodo manierista de la filmografía del realizador británico: *La ventana indiscreta* y *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964). De hecho, si como afirmó Almodóvar “*Vértigo* es una película madre de muchas películas” (Strauss, 1995: 160) no debe sorprender que, sobre todo, vuelva su mirada al film de 1958, el más profundo y desgarrador melodrama hitchcockiano sobre el deseo masculino y sus desoladores avatares y trágica metáfora sobre la pulsión escópica y la mirada *masculina* (fetichista) que se halla en la base misma del placer cinematográfico institucional.

Dejando a un lado las a todas luces injustificadas acusaciones de misoginia que *Hable con ella* suscitó tras su estreno entre cierto sector de una crítica todavía empantanada en una pedestre teoría del cine como reflejo de la realidad, es claro que el cineasta vuelve a colocar su anécdota en el límite mismo de lo decible y lo visible, en el territorio fantástico del cuento de hadas (una sombría y aterradora versión de *La bella durmiente* de Perrault) y a indagar en el motivo *dramático* de la estabilidad mental y sus ambigüedades y desdibujamientos en una sociedad en la que la palabra ha perdido fuerza simbólica bajo un inacabable manto de imágenes casi siempre banales.

Y es que sus protagonistas masculinos, Benigno (Javier Cámara) —un nuevo Norman Bates, *benigno*, virgen, cariñoso y hablador, ejemplarmente edípico, con una madre, posesiva y postrada en la cama, de la que sólo escuchamos su voz en *off* y a la que el joven dedica sus primeros veintitantos años de vida; enamorado a su vez de *una* Imago Femenina (Alicia, Leonor Watling) a la que observa, como el *voyeur* Stewart de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), a través de la ventana y que, *lógicamente*, se *petrifica* como estatua ante su proximidad, al modo de una nueva y no menos bella Madeleine— y el melancólico Marco (Darío Grandinetti), digno personaje de bolero, doblemente abandonado (capaz de teñir de melancolía, en un típico juego almodovariano, hasta la más repulsiva culebra), habrán de conjugarse y fundirse —literalmente superpuestos en la conversación final en la prisión— para dar auténtica *vida* a la Mujer (creada, en magistral metáfora, *por la pantalla en blanco*: la cámara,

cenital, nos muestra la impoluta sábana —que ocupa la totalidad del encuadre—; bajo ella, poco a poco dibujada, surge la forma femenina...).

A Marco quedará la difícil pero sin duda gratificante misión que Benigno no fue capaz de lograr en su locura (sus bienintencionadas palabras, pese al título, no despiertan a Alicia, sino ese enfermizo y brutal coito con su cuerpo inerte, ejemplar y lúcidamente metaforizado en el film "mudo" *El amante menguante* y su gran vagina-pantalla que engulle al minúsculo protagonista): comprender y asumir que la Figura (Alicia) que ha venido a tapar el vacío que a su lado ha dejado su primer amor (el lado derecho de ese encuadre de profunda belleza en el que dos tiempos se funden dolorosamente mientras escuchamos a Caetano Veloso) es también un ser humano, de existencia renovada, al que hablar y querer. Es precisamente de ese lado derecho del encuadre de donde surgirá, en un plano de punto de vista de Marco que cita de forma explícita pero extraordinariamente la sutil aparición de Madeleine en la floristería en *Vertigo*, la *imagen* con la que, por doloroso que resulte, habrá que aprender a convivir.

2.

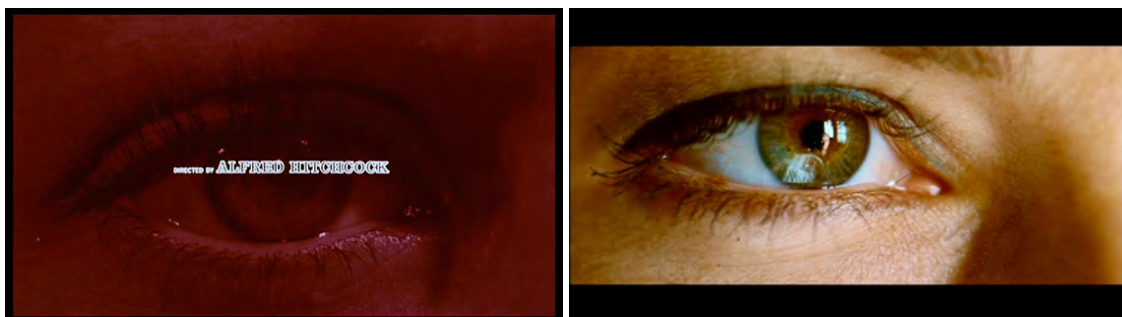
Como anticipábamos, y mientras la vía de la filmografía almodovariana más enraizada en el sainete y la comedia grotesca se mantiene viva en títulos como *Volver* (2006), con el estremecedor melodrama *Los abrazos rotos*, más angustiado y pesimista que *Hable con ella* —en parte gracias a la contraposición con la comedia *Chicas y maletas*, uno de los *films dentro del film* y olvidado ya el espejismo de un *final feliz* construido en la película de 2002 sobre la muerte de Benigno y el triunfo final de su complejo de castración—, un Almodóvar ya internacionalmente reconocido como el "spanish Hitchcock" (Allen, 2011: 587) retoma su indagación sobre el dolor de la nada masculina, sobre las razones y las consecuencias de la ceguera simbólica del hombre.

Con lógica, la crítica más rigurosa no ha dejado de señalar una y otra vez la íntima relación de la película con la obra de Hitchcock en general y con *Vértigo* en particular,<sup>8</sup> también *thriller* y melodrama, y, de hecho, incluso, su inicio bien

---

<sup>8</sup>. Así lo entendió también el músico Alberto Iglesias, al componer una excelente partitura de nítida raíz herrmanniana, aun sí —en plena coherencia con el universo de Pedro Almodóvar— parte asimismo de la hermosísima copla "A ciegas" de León y Quiroga (1953, interpretada en su

podría enlazarse con el final de este film, con un nuevo Scottie ya sin nada que mirar y atrapado definitivamente por el *ojo-abismo femenino* —como anticipaban en *Vértigo* los créditos de Saul Bass [Foto 1, Foto 2]— sobreviviendo (tal y como sucedía también en el *final apócrifo* de la película de 1958, con el que se estrenó fuera de EE.UU.) gracias a los cuidados de Judit, trasunto de Midge Woods, mujer real, combinación de enfermera y madre y antigua y efímera amante (a la que, aquí literalmente, él no ve).<sup>9</sup> Además, si como afirmó el filósofo Eugenio Trías, Scottie Fergusson era en *Vértigo* “el cine mismo andando” persiguiendo sin poder atrapar más que como obra de arte a la “Mujer”, objeto único de la mirada (Trías, 1982), nada debe extrañarnos que, tras la muerte de *su* Madeleine<sup>10</sup> —y Magdalena es también el nombre del personaje interpretado por Penélope Cruz, aunque recurra al Severine buñueliano cuando ejerce la prostitución— el protagonista se convierta en un cineasta ciego, condenado a dedicarse a la escritura de guiones para otros.



Pese a todo lo dicho, si una película —tan extraordinaria como desconocida para la mayor parte de la crítica internacional— late en el corazón de *Los abrazos*

día por Concha Piquer). Sobre la banda sonora de *Los abrazos rotos* puede consultarse en la red (MundoBSO) un interesante ensayo escrito por Laura Marshall.

<sup>9</sup> No la ve, ni la desea. Pero buscará en cambio relaciones efímeras con otros “cuerpos”, marcadas por la neurosis y el fetichismo. En este sentido, la primera secuencia es modélica por su claridad y concisión: el personaje masculino, ciego, en el ojo de la chica, poseído por la mirada del otro; la inequívoca cita de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929) mientras le acaricia los pechos; el vacío del plano durante el coito, horizontalmente *seccionado* por el sillón que lo atraviesa: solo gemidos sin imagen humana alguna y el pie de la chica, el fetiche con las uñas pintadas de rojo, surgiendo hacia la izquierda del encuadre. Es la única y falaz solución para una ceguera irresoluble.

<sup>10</sup> De la que además, cual Scottie, se enamora al primer *golpe* de vista. Como Madeleine, además, Magdalena cumple las tres “condiciones” fundamentales de esa peculiar elección del objeto por parte del hombre neurótico que Freud analizó en su ensayo “aportaciones a la psicología de la vida erótica”: en primer lugar el “perjuicio del tercero” (“el sujeto elegirá “invariablemente [...] alguna mujer sobre la que ya pueda hacer valer algún derecho de propiedad otro hombre”, clarificando al máximo el origen edípico de la elección), en segundo, ser “sexualmente sospechosa” y de dudosa “pureza y fidelidad” y, finalmente, debe necesitar “ser salvada”, convencido el hombre de que sin su ayuda caería a los más bajos niveles de la existencia humana (Freud, 1967). Como Scottie, Mateo tampoco podrá *salvarla*.



*rotos*, casi hasta el punto de poder interpretarse ésta como un *remake* inconfeso, es *Vida en sombras* (1948) de Lorenzo Llobet-Gràcia, a su vez fuertemente influenciada por el cine de Alfred Hitchcock, pero capaz de anticipar en una década el más oscuro núcleo semántico de *Vértigo*. Como en el no menos metacinematográfico film de Almodóvar, pero sesenta años antes, el protagonista de *Vida en sombras* es un cineasta retirado (del cine y del mundo) por la incurable herida psíquica provocada por la pérdida de la mujer, objeto de deseo. Y es en la película de Llobet-Gràcia —estamos seguros— donde debe buscarse el origen último de la poderosísima, inolvidable imagen que, tras la muerte de la mujer en un primer nivel narrativo, condensa y resume el dolor provocado por la imposibilidad del sujeto masculino de fundir la “Mujer” con mayúsculas —esa *Imago* fascinante, pedestal, resplandeciente y cegadora, creada con restos de imágenes primordiales; esa “Mujer que no existe” a la que el psicoanalista Jacques Lacan, tan mal comprendido en este punto, se refería— y la mujer *cotidiana* con la que compartir la vida; imagen fuerte que —por cierto— volverá a presidir, omnipresente y obsesiva, la brutal pesadilla psicoanalítica que esconde la estremecedora *La piel que habito*.

Como el Carlos Durán de *Vida en sombras* (metafóricamente *dado a luz* por el mismo proyector), el Mateo Blanco/Harry Caine de *Los abrazos rotos* es, también, el cine mismo encarnado, girando su angustia y su deseo al ritmo mismo de la bobina de celuloide,<sup>11</sup> y solo por medio de las imágenes podrá comprender, aunque ya no eludir, los límites de sus imaginarias pasiones. Y es que *la Lena* de Mateo es imagen puramente cinematográfica, imaginaria, y aunque Almodóvar le concede la efímera e insensata posibilidad de poseerla, la pérdida es, otra vez, inmediata: de nuevo —como en *Hable con ella*— bella durmiente, viva en el recuerdo y en el cine. Y de igual manera que en *Vida en sombras* Carlos Durán solo puede volver a rodar tras confrontarse directamente con la imagen viva de su esposa muerta en las películas familiares, inscribiendo la falta en celuloide, Mateo únicamente recupera su identidad (su nombre y su vida como director, lo que le permitirá remontar su malograda película) tras

<sup>11</sup> “No es casual —escribe Almodóvar sobre su película— que aparezca un primer plano del núcleo de un rollo rebobinándose frenéticamente, y que esta imagen se encadene con la de Mateo bajando rápidamente las escaleras del estudio. Ambos movimientos evolucionan al mismo ritmo y en el mismo sentido. Ambos poseen el mismo centro y la pasión que les impulsa es la misma” (ALMODÓVAR, 2009).

acariciar la última imagen, apenas entrevista, descompuesta en píxeles de pasado, de Lena besándolo instantes antes de morir [Foto 3, Foto 4]. Para Llobet-Gràcia y Almodóvar el cine parece ser incluso más poderoso que ese Vesubio capaz de conservar para siempre el amor pompeyano en *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954): el único medio —*locus* sagrado— capaz de resolver el conflicto del deseo, de dar vida a la imagen, de revivir a los muertos.



Pero reparemos en que esas imágenes inolvidables —huellas de lo real, único rescate y salvación final para Mateo Blanco— son rodadas (en la diégesis de *Los abrazos rotos*) por Ernesto Martel hijo/Ray X, homosexual, afeminado e infantil, emocionalmente castrado<sup>12</sup>; el *otro cineasta* de nombre doble que es, además, *parte de un* personaje masculino de nuevo —como en *Hable con ella*— violentamente desdoblado. Como Mateo y sus *Chicas y maletas*, el joven Martel también dispondrá del privilegio —otorgado por un narrador que parece asimismo y de alguna manera desdoblarse en ambos— de intercalar sus imágenes en el discurso del film y, así, la secuencia del intento de transformación de Lena en una mujer “de otro género más feliz” alejado del rojo de la fatalidad y la tragedia, como (*la*) quiere Blanco (y señala el propio Almodóvar), será también (de)construida desde el interior del texto por la inclusión de planos de su cámara, encargados por el mal padre Ernesto Martel para vigilar a una Lena que es su amante pero también, y en cierto modo, su creación. De hecho, si Mateo y Ernesto hijo representan *dos posiciones masculinas* —otra vez destinadas a colaborar finalmente—, el poderoso magnate Ernesto Martel ha de ser también, en cierto modo, a la vez y por ello, padre y

<sup>12</sup> Al que podemos imaginar, cual nuevo Benigno, criado por una madre sobreprotectora ante la ausencia del padre.

doble de Mateo, lo que termina de dibujar el complejísimo conflicto edípico que preside la película.<sup>13</sup> Al modo del perverso Gavin Elster de *Vértigo*, Martel es el que *modela* a su antojo, por vez primera y hasta convertirla en objeto de deseo (la *femme fatale* del cine negro),<sup>14</sup> a una muchacha de origen rural que —como la joven Judy Barton a San Francisco desde Salina (Kansas)— probablemente llegara hace años a Madrid de un pueblo manchego muy similar a aquél en el que se desarrolla *Volver* o, quizás, incluso, del que provenía la desgraciada familia protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*<sup>15</sup>

3.

Partiendo de una compleja y espesa estructura narrativa, intrincada y enigmática como el funcionamiento del inconsciente, compuesta de viscosos bloques de tiempo que se entrecruzan y amalgaman<sup>16</sup> hasta el punto de *infectarse* de significantes provenientes de otros bloques y otros tiempos

<sup>13</sup> Y el texto no deja de insistir, narrativa y visualmente, una y otra vez, en dicho conflicto. Así, por ejemplo, tras el (no) (re)encuentro entre Ray X y Harry Caine —dos hombres, dos pseudónimos, uno a cada lado de la puerta, lateralizados, *partes* centrales del conflicto— y una vez arreglada la cita entre ambos, el guión que quiere hacer Ray X (la venganza contra el padre malo) con la ayuda de Harry no es sino el contraplacado negativo del que éste deseaba escribir junto a (su hijo) Diego, sobre la generosidad de ese hijo abandonado de Arthur Miller con Síndrome de Down. Los dos, por lo demás, se dedican a lo mismo: *rodar* a (poseer imágenes de) Magdalena, mientras el padre posee su cuerpo. No obstante, al modo del Alex Sebastian (Claude Rains) de *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946) la obsesión amorosa dota al personaje interpretado por José Luis Gómez de cierta densidad trágica. Y Almodóvar le dedica, quizás por ello, una de las más hermosas secuencias, aquella en la que —utilizando como otras veces en su filmografía el “doblaje” cinematográfico con enorme potencia dramática—, las más impúdicas imágenes documentales rodadas por su hijo *se redimen* ofreciendo a Magdalena la posibilidad de hablarle a la vez desde dentro y desde fuera de la pantalla, diciéndole la verdad.

<sup>14</sup> Con evidentes referencias a la Gilda casada con el malvado y maduro hombre de oscuros negocios Ballin Mundson (George Macready), el padre malo, poseedor de esa “mujer imposible” para un Glenn Ford mucho más joven (*Gilda*, Charles Vidor, 1946).

<sup>15</sup> La película no evita mostrar, sin ambages, las causas sociales, de clase, que explican en última instancia la transformación de los ocres y los marrones de la tierra y del barrio popular en ese rojo del poder, la violencia y el deseo; los pasos, marcados por la necesidad económica, desde la inmigración a la capital de la chica a su “objetualización” como Mujer Objeto (de deseo). Martel es el padre y el doble, pero también un empresario corrupto en tiempos de desenfadada expansión económica bajo los últimos gobiernos del PSOE de Felipe González. En un plano de punto de vista de su madre (Ángela Molina) vemos a Lena, ya de rojo (color con el que se ha vestido/desnudado antes de llamar a la madame para ejercer de “Severine”), atravesar (y con ello *pagar*), de espaldas a la cámara y hacia el fondo, el pasillo del hospital privado donde ha internado a su moribundo padre y cuyos costes corren “desinteresadamente” a cargo de Martel. Cuando volvamos a verla será ya la creación del magnate: obscenamente enjoyada y rodeada de rojo en su lujosa mansión.

<sup>16</sup> Aunque todas las piezas, organizadas por el poderosísimo “Gran Imaginero” almodovariano, se conjugan de tal forma que, más allá del aparente *desorden* temporal, la estructura discursiva de *Los abrazos rotos* responde, *también*, a los pasos de la realización de una película: Mateo y Diego escriben un guión al inicio; se rueda *Chicas y maletas* en la parte central y la (re)monta finalmente.

—singular y si se quiere posmoderna pero con todo radical imagen-tiempo (Deleuze, 1987) — la película lleva hasta el paroxismo formal ese proceso de grafismo geométrico y muy elevada autorreferencialidad al que ya nos referimos y que convierte el plano de Almodóvar, prácticamente vaciado de toda relación con el mundo por saturación, a un nivel desconocido hasta ahora de *digitalización abstracta* capaz de reactivar, al modo eisensteiniano (o si se quiere, y en términos hollywoodienses, hitchcockiano), y por frotación con otros planos igualmente saturados, una escritura de ejemplar potencia significativa para referirse a las heridas del mundo y del deseo, para volver a tocar la realidad *perdida* a través de esa inaudita, ostentosa y aparentemente extravagante pero a la postre y sin discusión única y fructífera hipertrofia formalista.<sup>17</sup>



Dentro de ese sistema formal puesto en pie por el texto, los elementos cromáticos adquieren, como es sabido, importancia decisiva, hasta el punto de que ciertos aspectos íntimamente ligados al ya citado y central conflicto edípico

---

<sup>17</sup> En fin, una singularísima evolución estilística que, surgiendo de la superficie del plano posmoderno del primer Almodóvar, acaba por extraer todo el espesor de las huellas de real de sus composiciones plásticas por medio de un proceso de grafismo progresivamente abstracto y matemático hasta construir un sistema formal (por paradójico que resulte, e incluso incomprensible para cierta crítica) de desesperada e intransferible virulencia emocional y significativa a la hora de hacer frente filmicamente a los sutiles recovecos del deseo y de la pérdida. Obsérvese la cada vez más obsesiva proliferación de planos cenitales que indagan con delectación en signos difícilmente legibles para los espectadores (las páginas en braille, la máquina de escribir, la bicicleta estática, las múltiples radiografías de los huesos fracturados de Lena, las esculturas de Cesar Manrique en Lanzarote, escaleras lámparas...) elementos muchas veces en apariencia narrativamente inservibles pero que conforman el núcleo gráfico central a partir del que se expande(n) la(s) forma(s) del deseo y de la angustia.

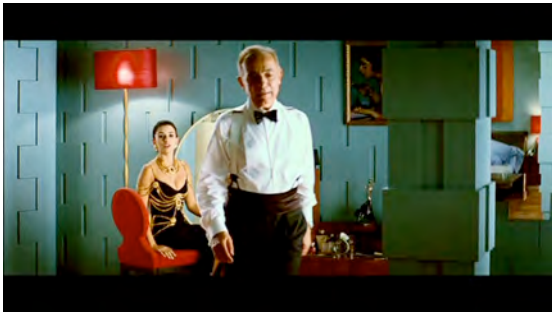
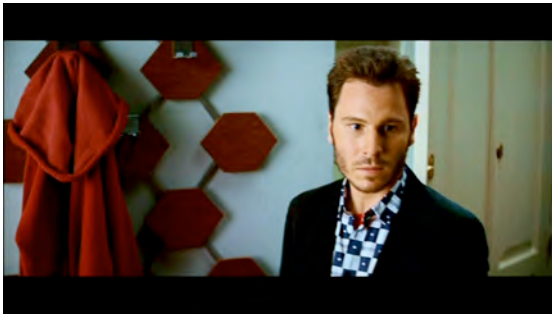
sobre el que se construye el film están *puestos en discurso* por medio de la recurrente presencia en el encuadre de una *mancha roja* que, además, se expande cual metástasis entre planos, espacios y tiempos. Una *mancha roja* —esa mancha materna de la que hablara Julia Kristeva en su célebre *Poderes de la perversión* (Kristeva, 1988) — que se constituye en dispositivo que, siempre a la izquierda del encuadre (el lugar de la pérdida en el texto),<sup>18</sup> impregnará de imposibilidad y de dolor una relación edípicamente marcada por ese malvado y envidiado padre que en última instancia —insistimos— representa Ernesto Martel. Aunque dicha *figura formal* solo adquirirá pleno y evidente *sentido* en composiciones como la de Magdalena, ensangrentada y vestida de rojo, ocupando el extremo izquierdo del encuadre cenital tras la “caída” por las escaleras [Foto 5] o, definitivamente, en la del automóvil brutalmente empujado hacia la izquierda en la secuencia del accidente mortal en Lanzarote, el omnipresente color de la sangre y del deseo inunda como *resto* doloroso e incurable innumerables superficies plásticas en las que su aparición es tan llamativa (las ya citadas uñas del pie femenino durante el fetichista coito inicial [Foto 6], el vestido sin cuerpo colgado en la ventana del despacho de Judit y reflejado en el cristal [Foto 7], las flores en las macetas, el abrigo en el perchero u otros numerosos planos en la casa de Mateo/Harry [Foto 8] o en las oficinas [Foto 9] y la lujosa mansión de Martel [Foto 10]) como en ocasiones



incoherente desde los postulados de una lógica narrativa convencional (la conversación entre Judit y Mateo durante el rodaje, antes de toda herida).<sup>19</sup> Y

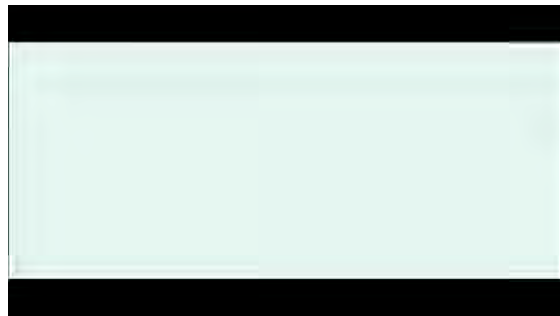
<sup>18</sup> Y Almodóvar es extremadamente riguroso en lo que a la *distribución* del espacio en la composición del plano y su relación con el punto de vista se refiere. Así, por ejemplo, la fotografía en blanco y negro de Lena en el cajón de la mesa de trabajo de Harry Caine ocupa el lado izquierdo del encuadre mientras éste debe ser adscrito al narrador, pero no inmediatamente después, cuando se trate de un plano de punto de vista de un Diego que lo desconoce todo del drama.

<sup>19</sup> En definitiva, un uso del color —que, al modo hithcockiano, resulta ilegible para los espectadores en un primer visionado— mediante el cual Almodóvar *funde* inextricablemente tiempos y heridas. Convertido en huella (de la imposible posesión) *materna*, es capaz de teñir



todavía, dicha *composición* cromática dispondrá de una versión *puramente abstracta* en los dos planos que unen la luz roja a la izquierda de esa cámara fotográfica que tras dispararse debería dar como resultado una (nunca vista) foto de la pareja —mientras disfruta y

se emociona con el amor geológico de *Te querré siempre* en su imposible, *lunático* e irreal refugio isleño— con el blanco absoluto del vacío, premonición de la tragedia [Foto 11, Foto 12].



Un solo ejemplo, finalmente, habrá de servirnos para comprobar la extrema sutileza de la escritura fílmica de Almodóvar en la película que nos ocupa, aun si, en primera instancia, en él la puesta en escena parece limitarse a dar forma, mediante el uso del espejo, al tema del Doble que —como vimos— lo preside obsesivamente.<sup>20</sup> Las primeras palabras que escuchamos en el film son las que la desconocida rubia de la secuencia inicial pronuncia para preguntarle su

---

de melancolía composiciones que, según el *puzzle* temporal establecido por la narración, no podrían estar cargadas de esa ausencia. Así, de algún modo y por ejemplo, la amargura y pesadumbre de Judit, debida en primera instancia al asma de Dieguito, es también, y de alguna forma, *posterior* a la tragedia.

<sup>20</sup> Desde los peculiares créditos. En ellos, mientras escuchamos la música de Alberto Iglesias, vemos a los *dobles* de Penélope Cruz y Lluís Homar grabados por la cámara de control, hasta que dejan sus sitios a los actores. Las letras que conforman el título *Los abrazos rotos* parecen surgir de formas similares a los del punto central en cruz que ocupa el centro del plano.

nombre. Tras responder ("*Harry Caine*"), Mateo/Harry comienza a narrar(nos),<sup>21</sup> mediante voz en *off*, la historia de su "desdoblamiento" ( "*Antes me llamaba Mateo y era director de cine. Desde muy joven siempre me tentó la idea de ser alguien más, además de yo mismo [...]*") mientras vemos esos planos cenitales —o, en su caso, fragmentarios, en cierto modo *digitalizados*, a los que ya nos hemos referido— de su brazos sobre la bicicleta estática, de sus manos en el teclado de la máquina de escribir eléctrica e, incluso, un primerísimo plano de la cinta de la misma mientras golpea el papel (y cuya temporalidad es incierta: ¿es, como parece, la máquina con la que escribía antes del *accidente* y entonces parte de un fugaz *flash-back*?). En el momento en que comienza la frase "*Durante años Mateo Blanco y Harry Caine compartieron la misma persona: yo...*", plano medio del personaje afeitándose y con una geométrica forma roja (la rectangular pared lateral de un mueble de baño) justo a la izquierda de su rostro. Pero ese "*yo*" no es más que un espej(o)(ismo) roto por la muerte de la encarnación de su *fantasma* y, *por tanto*, la cámara comienza a retroceder, oblicuamente, para mostrarnos que la imagen anterior no era sino el reflejo de su cuerpo en el espejo. Por un instante, *ambos* comparten el encuadre (*Mateo* a la derecha, ante la *mancha* roja; *Harry* a la izquierda), pero —coincidiendo con la frase "*(...) hubo un momento en que de modo abrupto no pude ser otro que Harry Caine. Me convertí en mi pseudónimo*"— el tomavistas avanza sobre *Harry*, ciego, dejando completamente fuera el espejo (y por tanto a *Mateo* y la *mancha* roja que acompañaba al *desaparecido* director). Ese tránsito entre la *mancha* y la *ceguera*, entre el rojo y su ausencia, entre el deseo y la nada se construye de tal forma que el movimiento de cámara lleva consigo un (imperceptible en un primer visionado pero) en verdad singular espesamiento del tiempo que, si no afecta al primer nivel narrativo (se trata "simplemente" del personaje afeitándose ante el espejo), activa un complejo juego de tiempos y heridas que Pedro Almodóvar ensayara ya en ciertos planos de *Hable con ella*, pero aquí, si cabe, de modo más subrepticio y sutil [Foto 13, Foto 14, Foto 15].

<sup>21</sup> Pero no a ella. Si en efecto esa voz en *off* es un recurso de guionista para facilitar al espectador datos que necesita saber desde el inicio (lo cual no debe extrañarnos, pues *Harry también* se dedica a escribir películas...) es un modo brutalmente efectivo de mostrar hasta que punto la chica está fuera del *asunto*.



Una escritura fílmica, en definitiva, tan barroca y *construida* como deseante y desesperada, que todavía habría de ofrecernos una nueva pieza de su doloroso e intransferible discurso masculino en ese delirante, atroz *vértigo negro* titulado *La piel que habito*.

#### Referencias bibliográficas

- ALLEN, Richard (2011). Hitchcock Legacy. En Leitch, Thomas y Poague, Leland (ed.), *A Companion to Alfred Hitchcock*. Chichester: Wiley-Blackwell (2011), pp. 572-591.
- ALLINSON, Mark, (2003). *Un laberinto español Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid: Ocho y Media/Semana de Cine Experimental de Madrid.
- ALMODÓVAR, Pedro (2009). Pressbook. En: <http://www.losabrazosrotos.com/>
- ALMODÓVAR, Pedro, (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, (1999a). *El surgimiento del telefilme*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, (1999b). *Vertigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós.



- CASTRO DE PAZ, José Luis (2009). Almodóvar y Hitchcock, Relecturas y mestizajes de Hollywood a Chamberí. En: Cueto, Roberto (ed.). *¿Qué he hecho yo para merecer esto!! de Pedro Almodóvar*. Valencia: IVAC-La Fílmoteca, pp. 175-203.
- DELEUZE, Gilles, (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund (1967). Aportaciones a la psicología de la vida erótica. En Freud, Sigmund, *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Madrid: Alianza, pp. 66-111.
- FUENTES, Víctor (2005). Buñuel y Almodóvar: un discurso cinematográfico de las pasiones y el deseo. En: Zurian, Fran A. y Vázquez Varela, Carmen, *Almodóvar: el cine como obsesión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- KRISTEVA, Julia, (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- NASIO, Juan David, (1991), *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- NASIO, Juan David, (2004), *El libro del dolor y del amor*. México: Gedisa.
- STRAUSS, Frédéric, (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. Madrid: El País/Aguilar.
- TRÍAS, Eugenio, (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix-Barral.
- VIDAL, Nuria, (1989). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1997) *Kika* (1993). En: Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Fílmoteca Española, pp. 936-939.