

# Almodramas, o lo tuyo es puro teatro : el teatro en el cine de Pedro Almodóvar

Autor(en): **Abuín González, Anxo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 17-18

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047324>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Almodramas, o lo tuyo es puro teatro:

el teatro en el cine de Pedro Almodóvar.

Anxo Abuín González

Univ. de Santiago de Compostela

### CANIBALISMO TEATRAL

No sorprenderá, de entrada, por ser un lugar común de la crítica sobre el director, la afirmación de que Almodóvar representa como nadie la cultura del reciclaje posmoderno, donde todo cabe, donde el artista se apropia de cualquier elemento iconográfico disponible, tomándolo en ocasiones como un componente más del decorado, las más de las veces para llevarlo a una dimensión paródico-crítica. En efecto, en su cine se perciben ecos de los más diversos géneros y modelos artísticos, en una especie de festiva eclosión intermedial: el cine, por supuesto, que introduce por todas partes una dimensión metatextual o de segundo grado, pero también el oficio de escritor o guionista (*Kika*, *La flor de mi secreto* o *Los abrazos rotos*), la fotografía (*Kika*), la televisión (omnipresente en sus filmes la pantalla de televisión), la música o la publicidad. ¿Quién no recuerda los anuncios o meta-anuncios que Almodóvar desliza en sus obras a modo de alivio cómico? En su primera película, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), el de las Bragas Ponte, que convierten el olor de las ventosidades en embriagador o aromático perfume (“hagas lo que hagas, ponte bragas”); en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), el del Café El Café, cuyos méritos nada tienen que ver con su aroma o sabor (“Nunca olvidaré esa taza de café”, exclama Cecilia Roth con la mitad de su cara

quemada); en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), el del detergente que deja la ropa ensangrentada tan blanca como para que la policía no encuentre las huellas del crimen en cualquier camisa... Algunos medios dejan por supuesto su indeleble rastro formal. Del cómic, por ejemplo, se ha hablado que toma Almodóvar el ritmo vertiginoso de sus filmes, los cortes bruscos, las escenas engarzadas como viñetas o la ausencia de verdaderos procesos psicológicos.

El teatro tiene en este contexto un lugar preeminente, quizás por reminiscencias biográficas. Cuando Almodóvar llega a Madrid, se embarca en la compañía de teatro independiente Los Goliardos y representa con ella a Brecht, Valle-Inclán y Lorca (1974)<sup>1</sup>. Su cultura teatral, ampliamente demostrada en su trayectoria cinematográfica, lleva a Almodóvar a concebir alguno de sus filmes *sub specie theatri*, como veremos. Román Gubern habla para su cine de “un teatro de sentimientos femeninos” que se enraíza en el melodrama y en el que se manifiestan otras filias almodovarianas:

*La voz humana*, de Cocteau, ha sido una referencia escénica crucial en la obra de Almodóvar, que aparece ya interpretada por Tina (Carmen Maura) en *La ley del deseo*. Pero la incomunicación telefónica entre Pepa (Carmen Maura) e Iván (Fernando Guillén) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* prolongaría aquella obsesión. *Hable con ella* se inicia con un telón teatral que sube, para dar paso a un espectáculo de Pina Bausch, y en *Todo sobre mi madre* los roles femeninos de *Un tranvía llamado deseo*, representado en un escenario ante el público, se confunden con los de Huma (Marisa Paredes) y Nina (Candela Peña) en la vida real. Esta ósmosis o confusión entre escenario y vida resulta especialmente pertinente en la cita de Tennessee Williams, cuyos personajes femeninos suelen ser víctimas de sus pasiones<sup>2</sup>.

En esta exposición no nos centraremos sólo en estos aspectos temáticos, que en sí mismos convierten a Almodóvar en un maestro en la teatralidad cinematográfica, sino que haremos un somero repaso por otros elementos que configuran la poética teatralizada del director manchego, a saber: el regusto por lo artificial y lo (neo)barroco, el exceso, la máscara, la gestualidad,

---

<sup>1</sup> Para una historia de la compañía: Alba Peinado, Carlos: *Ángel Facio y Los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2005. Allí conoce a Félix Rotaeta y Carmen Maura.

<sup>2</sup> Gubern, Román: «Las matrices culturales de la obra de Almodóvar», en: Zurián, Fran A. (ed.): *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 49.

lo ritual, el protagonismo del decorado y los objetos, el *kitsch*, lo *camp/queer*, el melodrama, la ironía teatral, la performatividad sexual, el cuerpo, el travestismo, la oposición *narración/mostración*, los monólogos, lo esperpéntico, las referencias intertextuales explícitas... Estos elementos configuran la fórmula que Vicente Molina Foix y, más tarde, Paul Julian Smith bautizaron con el nombre de *almodramas*<sup>3</sup>.

#### KITSCH+MELODRAMA+CAMP=ALMODRAMA

Como creador de productos típicamente posmodernos, Almodóvar entiende el cine como un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte de élite, y lleva su poética a enmarcarse en una ecuación que podríamos reducir a los siguientes términos: ALMODRAMA=KITSCH+MELODRAMA+CAMP. Todos ellos son factores que la crítica ha privilegiado sobremanera<sup>4</sup>. Lo *kitsch*, por ejemplo, supone la puesta en escena de un decorado espectacular que define por completo a los personajes que lo habitan. Analicemos los principios del *kitsch* propuestos por Abraham Moles y los identificaremos en el universo almodovariano: la inadecuación al contexto, la acumulación de elementos incongruentes o la mediocridad del producto están presentes, sin ir más lejos, en esos singulares altares que engalanan los lugares ocupados por los personajes, llenos de fotos de artistas, de estatuillas religiosas y de otros objetos de difícil catalogación. Casi siempre se trata de introducir pinceladas no exentas de humor. Quizás la más célebre aportación almodovariana a la estética *kitsch* sea el "taxi mambo" de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), desbordado por un pastiche de objetos que encuadran la deriva consumista de la nueva España. Pensemos también en un filme como *Entre tinieblas* (1984), cuyo manejo de la escenografía teatral alcanza sin duda cotas insuperables. Filme asociado a la profusa tradición española de películas de monjas (*La hermana San Sulpicio*, de Luis Lucia, 1951; o *Sor Citroen*, de Pedro Lazaga,

---

<sup>3</sup> El primero en una reseña de *Tacones lejanos* para la revista *Fotogramas* (núm. 1778, octubre de 1991), en la que se refiere al cine de Almodóvar como un ejercicio de "exceso sin límites". Véase Smith, Paul Julian: *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodovar*. Londres: Verso, 2000, pp. 130-131.

<sup>4</sup> Algunas muestras de especial interés: Yarza, Alejandro: *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias, 1999; Amícola, José: *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Barcelona: Paidós, 2000; Mira, Alberto: «Con pluma: la tradición *camp* en la estética de Almodóvar», en: Zurián, Fran A. (ed.), *op. cit.*, pp. 177-192.



1967), su acción se desarrolla en una improbable comunidad de monjas: Sor Estiércol (Marisa Paredes), asesina reformada con visiones; Sor Rata (Chus Lampreave), novelista; Sor Perdida (Carmen Maura) con su tigre de mascota y su obsesión por la limpieza; Sor Víbora (Lina Canalejas), diseñadora de moda con estilo virginal. Paul Julian Smith ha interpretado *Entre tinieblas* como una alegoría de la nación española, en la que se subvierten los valores patriarcales, en cierto modo igual que *La casa de Bernarda Alba*: baste observar el papel de la mujer en lo que se refiere a la identidad y el deseo, la presencia de lo hermético y lo libertario, la rivalidad erótica entre mujeres, los interiores claustrofóbicos...<sup>5</sup> Las comparaciones han apuntado también hacia el esperpento valleincliniano, o hacia lo esperpéntico, en un sentido más general, como rasgo constitutivo de la poética de Almodóvar, por la aparición del humor y lo grotesco, por la imagen deformada de la realidad, el sentido trágico de la vida, el desenmascaramiento de las apariencias...<sup>6</sup> La teatralidad en *Entre tinieblas* se sustenta en una unidad de lugar casi exquisita, en la espectacularidad de los números musicales, en los diálogos delirantes, en la máscara y el maquillaje como exceso, y por supuesto en lo *kitsch* (ese maravilloso altar de las "grandes pecadoras de este siglo")<sup>7</sup>.

Vayamos por el segundo de los sumandos. Estilísticamente, el melodrama (etimológicamente: drama con música, una definición muy adecuada para el cine de Almodóvar) es un género "mixto" de palabras, de gestos, de efectos especiales: se trata de un espectáculo exhibido como tal, y la puesta en escena desempeña en él un papel fundamental. Argumentalmente, nos encontramos con un personaje-víctima (frecuentemente una mujer, un niño, un enfermo); una intriga que reúne peripecias providenciales o catastróficas, escasamente realistas; y la desmesura del tono patético y sentimental, por el que se pretende que el espectador comparta el punto de vista de la víctima, o incluso la violencia de sus circunstancias<sup>8</sup>. Los rasgos principales del melodrama teatral según Peter Brooks son evidentes en el cine de Almodóvar: el fuerte emocionalismo, la esquematización y

---

<sup>5</sup> Smith, Paul Julian: *García Lorca/Almodóvar. Gender, Nationality, and the Limits of the Visible*. Londres: Cambridge University Press, 1995.

<sup>6</sup> Cfr. Forgione, Ana Pasqualina: «Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen», en: Zurián, Fran A. (ed.), *op. cit.*, pp. 207-228.

<sup>7</sup> La teatralidad del filme pudiera estar detrás de la adaptación para el teatro firmada por Fermín Cabal: *Entre tinieblas, la función* (1992; cf. Smith 1995 *op. cit.*, p. 45).

<sup>8</sup> Para una introducción al género: Bourget, Jean-Loup: *Le Mélodrame hollywoodien*, París: Stock, 1985; Pérez Rubio, Pablo: *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004.

la polarización moral; la presentación de formas de ser, situaciones y acciones en su vertiente más extrema; la bondad y la maldad polarizadas, la recompensa final e inverosímil de la virtud; la expresión grandilocuente; los argumentos oscuros y el *suspense*<sup>9</sup>. Todo está ahí, en el cine de Almodóvar, al servicio de la búsqueda de un efecto inmediato en el público, como en las novelas radiofónicas, las fotonovelas, la telerrealidad (la *televbasura*) o los *culebrones* latinoamericanos. Es el terreno del hiper-melodrama, de lo *weepie*, de lo lacrimógeno, tal y como ha señalado Paul Julian Smith<sup>10</sup>.

Se puede acusar al melodrama, como al cine de Almodóvar, de falsificar la vida, pues "sus personajes son muñecos, su acción absurda, sus prodigios escénicos meros efectos teatrales, su lenguaje grotesco y exagerado, su justicia poética *naïf* y su escapismo infantil"<sup>11</sup>. No es difícil asociar esas ideas con la noción de *ironía dramática*, pues el destino de los personajes no les pertenece nunca de pleno derecho. En *Carne trémula* (1997), Doña Centro de Mesa (Pilar Bardem), después de ayudar en el parto a Isabel (Penélope Cruz), levanta al recién nacido, Víctor (Liberto Rabal), para enseñarle la ciudad: "Mira: Madrid". El No-Do augura para él el mejor de los destinos ("una vida sobre ruedas") por haber nacido en un autobús, pero a continuación, en el recorrido de los dos policías, Sancho (José Sancho) y David (Javier Bardem), descubrimos un Madrid "de perros", chulos, drogados y prostitutas, desharrapados como el propio Víctor, que no tarda en entrar en la cárcel a pesar de su torpeza inocente. Es la *hamartía* aristotélica, el error involuntario que condiciona toda una vida. El final feliz, poco creíble según la lógica del relato, acentúa el círculo de la vida, con un nuevo parto, esta vez en mejores condiciones.

La gran característica de los personajes del melodrama es la pasividad con que asumen sus heridas. Para Jesús González Requena, la heroicidad de las víctimas melodramáticas, que lo son de un destino aciago o de una sociedad injusta, "reside en la pasividad con que aceptan su sufrimiento"<sup>12</sup> al que están condenados desde el primer momento, sin ser capaces de dar vuelta a su malhadada situación. Por eso la idea de felicidad que puede introducirse al final del relato resulta inverosímil por artificiosa. El objeto amoroso se ha perdido y no hay mane-

---

<sup>9</sup> Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Nueva York: Yale University Press, 1995.

<sup>10</sup> Smith 2000, *op. cit.*, pp. 131-133.

<sup>11</sup> Pérez Rubio 2004, *op. cit.*, p. 51.

<sup>12</sup> Requena, Jesús G.: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radiotelevisión, 1986, p. 195.

ra de recuperarlo; sólo la aparición de elementos extraordinarios nos acercará a un desenlace feliz. Douglas Sirk utilizaba el término francés *échec*, que podría traducirse por «fracaso», pero añadiendo el sentido del bloqueo emocional, como en los melodramas de Almodóvar<sup>13</sup>. En *La flor de mi secreto* (1995), muchas de estos rasgos del melodrama se dan juntos. Pensemos en el comienzo del filme, en muchos sentidos modélico. La emoción melodramática de Manuela (Kiti Manver) ante la muerte de su hijo no sólo queda sometida a una técnica de distanciamiento por el tono surreal de la conversación con los enfermeros (Jordi Mollá y Nancho Novo) sino que enseguida resulta mediatizada por la presencia de una pantalla de televisión. Los objetos del melodrama se concretan a continuación en los botines de Leo, un regalo de su marido Paco, y la imposibilidad exagerada de descalzarse, un símbolo de la dependencia amorosa y de la fragilidad femenina. Las calles de Madrid aparecen de inmediato como escenario de relaciones humanas poco convencionales, con decorados que falsean la realidad o la escamotean de algún modo, como esa fotografía de playa caribeña que enmarca la figura de la protagonista. Leo es además autora de novelas rosa donde, como dice su editora Fascinación, el lector puede encontrar “rutina, complacencia y sensiblería”. Cuando Leo se pasa a la novela seria, con un argumento que recuerda el del filme *Volver* (una mujer que no se deja violar por su marido lo mata y esconde su cadáver en un frigorífico), la editora le reprocha su postura:

¿Quién va a soñar con una gente que vive en un barrio miserable, jubilados prematuros, muertos vivientes?, ¿quién se va a identificar con una protagonista que se ocupa de limpiarle la mierda a los enfermos de un hospital, y, por si fuera poco, tiene una suegra yonki y un hijo maricón al que además le gustan los negros?

Para Fascinación, “la realidad debería estar prohibida”. Algo de eso hay finalmente en el filme y en su final feliz, que funciona casi a la manera de un *deus-ex-machina*. Almodóvar se decanta, como en otros filmes (*Tacones lejanos*, por ejemplo), por la espectacularización de lo cotidiano, que se apunta en los ensayos de Joaquín Cortés, que luego se expandirá en la representación final protagonizada por Manuela Vargas.

Las estéticas *kitsch* y melodramáticas manifiestan a menudo la tendencia al *voyeurismo* del espectador, que contempla con

---

<sup>13</sup> Cit. por Pérez Rubio 2004, *op. cit.*, p. 53.

asombro el decorado imposible y con deleite incluso el desgarrado sufrimiento de los personajes. Esa *escopofilia* es también un motivo preferido por Almodóvar, como en esa tragicomedia fetichista y voyeurista que es *Matador* (1986): “M. de Matador y M. de mirar”, rezaba la publicidad del filme<sup>14</sup>. El tema de *Kika* (1993) es también el *voyeurismo*, concretado en la figura del fotógrafo Ramón y la presentadora Andrea Caracortada. Su programa enseña “lo peor del día”, como un asesinato en directo o la violación de la propia Kika. La teatralidad se extiende especialmente a algunas otras secuencias, como la del monólogo de Kika ante el falso cadáver de Ramón, o la del telón/pantalla que se levanta sobre la maqueta de Madrid, sin olvidar la continua presencia de lo *kitsch*. Andrea Caracortada se disfraza de *cyborg* y se sube a un escenario para enseñar las miserias de la vida. Smith define el filme así: “Wilfully frivolous and superficial, Almodovar’s films can be read as identity parades, an acting out of roles with no depth or essence”<sup>15</sup>.

Este universo teatralizado es también un espacio excesivo y barroco. En él, la religión se piensa como una puesta en escena *kitsch*, con su mundo recargado de símbolos, una iconografía que cualquier español reconoce como propia, por omnipresente. El cine de Almodóvar se erige además sobre los fundamentos de una puesta en escena melodramática: gestualidad exagerada, colores vivos (entre el simbolismo y el vacío), grandilocuencia verbal y centralidad de los objetos<sup>16</sup>. Éstos son especialmente importantes, como ha sabido ver Mark Allinson, en el cine de Almodóvar. Sirviéndose de los primeros planos, la cámara suele examinar los objetos que connotan una información esencial para su caracterización psicológica, por ejemplo en *Todo sobre mi madre* (1999):

Cuando Esteban pide ver una fotografía de su madre como actriz aficionada, Manuela le ofrece sólo media fotografía, el resto ha sido arrancado. Esteban acaricia el borde desgarrado, su misma textura indicando una ruptura para nada limpia. El primer plano del punto de vista de Esteban comunica visualmente lo que él escribe a continuación en su cuaderno: esta fotografía simboliza la mitad de Esteban que él siempre siente que le falta: su padre<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Smith 2000, *op. cit.*, p. 65.

<sup>15</sup> Smith 2000, *op. cit.*, p. 169.

<sup>16</sup> Pérez Rubio 2004, *op. cit.*, pp. 262-263.

<sup>17</sup> Allinson, Mark: «Manual de aprendizaje: el uso de la cámara desde *Pepi, Luci, Bom...* hasta *Hable con ella*», en: Zurián, Fran A. (ed.), *op. cit.*, p. 153.



CAMP/QUEER

Para definir la particular estética del cine de Almodóvar falta sin duda un tercer elemento, el *camp*, que Susan Sontag definió como lo antinatural, el artificio, la exageración. Podemos acercarnos al *camp*, además, como “una forma representativa teatral sobrecargada de gestualización”, pero también como “un cuestionamiento genérico”, como “una sensibilidad particular gay propia del siglo XX” o como “una desnaturalización posmoderna de categorías de género”. Las definiciones más específicas nos llevan al terreno de lo subcultural e insisten en que se trata de una manifestación reivindicativa del discurso que hoy llamaríamos *queer*, un testimonio de la dificultad de asumirse como persona completa bajo la presión heterosexual compulsiva y los vínculos sexuales del orden dominante. Lo *camp* o *queer* se encabalga en Almodóvar con la idea de *pluma*, relacionada de manera recurrente, ya desde los años 20 del siglo pasado, con subculturas homosexuales. Alberto Mira ha elaborado una lista abierta de la cultura de la pluma, que incluiría el cuplé, los *shows* de transformistas, el mundo del toreo, la copla y las folclóricas, la revista (especialmente Celia Gámez), la ópera y sus divas, el pop inocuo y chillón de los sesenta (Salomé o Karina) o los espectáculos de Saritísima, por supuesto<sup>18</sup>. El *camp* encontró un terreno especialmente abonado en el Madrid de la movida, un movimiento socioartístico contracultural, al menos en sus inicios, que sabía moverse en los terrenos de lo híbrido y al que no era difícil encontrar un frágil equilibrio entre el *punk* como epítome de la modernidad y la tonadilla de siempre, tal y como aparece en las primeras películas de Almodóvar. En *La mala educación* (2004), quizás uno de sus filmes más autobiográficos, Ángel/Juan/Zahara (Gael García Bernal) es miembro del Grupo Abejorro, cuyo nombre recuerda al de Tábano, la celeberrima compañía de teatro independiente en la que se iniciaron Fermín Cabal o José Luis Alonso de Santos. Con ella monta *El retablillo de San Cristóbal* o *El diario de Adán y Eva*, de Mark Twain. El travestismo y la identidad conflictualizada, la homosexualidad reprimida, son temas fundamentales en el filme, pero resultan igualmente interesantes las “clases de pluma” con una imitadora de Sara Montiel: gestualización excesiva, un modo especial de caminar y poner la mano, un tono de voz son algunos rasgos definidores de la pluma almodovariana.

---

<sup>18</sup> Mira, Alberto: «Con pluma: la tradición *camp* en la estética de Almodóvar», en: Zurián, Fran A. (ed.), *op. cit.*, p. 173.

En *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón*, un film-crónica de la movida madrileña, está ya el melodrama, al lado de Andy Warhol, el pasodoble, Escarlata O'Hara, Ceesepe, David Bowie, Derek Jarman (véase su *Jubilee*, 1977, el filme *punk* por antonomasia), los atrevidos diseños de Vivianne Westwood... Todo pasado por el filtro de la incongruencia narrativa. Ahí están también las actuaciones musicales que puntean la obra, el concurso de penes ("Erecciones generales"), en donde la impericia técnica se deja ver en la cabeza cortada del propio Almodóvar en los planos iniciales de la secuencia; o esa improbable actriz de teatro que se escapa de una función de Lorca (Julieta Serrano). Destaca también la predilección de Almodóvar por los monólogos, inaugurados en este filme con el de Cristina Sánchez Pascual, la mujer barbuda, que se queja de que su marido descuida su sexualidad mientras mira por la ventana las "erecciones generales". En *Laberinto de pasiones* (1982) está en pleno rendimiento el conflicto entre homo- y heterosexualidad, llevado a la nueva situación sociopolítica española: como le dice Hassan a Sadec, "¿Crees que tus mariconadas son más importantes que el destino de todo un pueblo?". Es la época del desgobierno, de la sublimación de la droga, del exhibicionismo en cualquiera de sus manifestaciones, como muy bien representa el gran Fabio McNamara con su mezcla *sui generis* de pluma y *glam* neoyorquino al principio del filme, especialmente en ese ejemplo de exceso *mostrativo* que es el "rodaje" de una foto-novela *gore* dirigida por el propio Almodóvar. Encontramos también la apología de la máscara, del disfraz y del maquillaje, que atraparé a Riza (Imanol Arias) y lo convertirá en un cantante de grupo pop. Una manifestación más del reciclaje, en este caso de las marcas de la hispanidad, es también *Matador*, en donde la identificación entre toreo y machismo se complementa con la homosocialidad presente en la subtrama protagonizada por Ángel (Antonio Banderas); el personaje de María Cardenal (Assumpta Serna) servirá de contrapunto a la masculinidad herida de Diego (Nacho Martínez). En la secuencia final de *Matador*, Diego y María perpetran con su acto sexual la consagración ritual de la muerte como acto amoroso supremo. Lo *camp* puede tener una presencia más esporádica, como en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, cuya estética, a veces definida como neorrealista, se rompe con una maravillosa "distracción *camp*"<sup>19</sup> en la que el propio Almodóvar, en una de esas *auto-performances* que adornan su autobiografía, interpreta "La bien pagá" vestido de húsar y acompañado por un McNamara dis-

---

<sup>19</sup> Smith 2000, *op. cit.*, p. 54.



frazado de Escarlata O'Hara, introduciendo la comparación implícita entre la vida frustrada de Gloria, que no alcanza la satisfacción sexual con Antonio, y la plena de Cristal, la vecinita "cortesana" que vive al lado.

## PERFORMATIVIDAD Y CUERPO

Los nuevos estudios *queer* se aproximan asimismo al ámbito del travestismo como espacio del exceso. El travesti es en muchos sentidos, desde una óptica tradicional, el *monstruo*, el representante de la hibridación de formas y de géneros, como el *cyborg*, como Kika. Son muchos los autores que han hablado para Almodóvar de *trisexualidad*, *transfeminidad*, *contrasexualidad*..., por su defensa de una sexualidad no acotable en los límites de lo biológico. Las denominaciones *masculino* y *femenino* son abordadas como códigos convertidos "en registros abiertos a disposición de los cuerpos parlantes en el marco de contratos consensuados temporales"<sup>20</sup>. Catherine Spencer ha defendido que el director manchego se mueve a gusto en estos terrenos inestables que implican siempre algún grado de reivindicación identitaria. El filme *queer* valora la excentricidad de una homosexualidad a la vez central y desplazada, como sucede en las utopías *queer* de Almodóvar: "Le sujet homosexuel se constitue dans un double élan, narcissique et exhibitionniste — la scène, le miroir, le miroir en scène— jouissance d'un regard sur soi que se sait/se veut regardé par l'autre"<sup>21</sup>. El resultado es que, por supuesto, el cuerpo masculino se erige en espectáculo absoluto.

No es extraño que en el trabajo de Santiago Fouz-Hernández y Alfredo Martínez-Expósito, revelador de nuevas estrategias discursivas para representar la corporalidad masculina en el cine español, ajenas, por así decirlo, a la virilidad hegemónica y a los conceptos tradicionales de muscularidad o fuerza, Almodóvar ocupe un lugar de privilegio, en el que las oposiciones binarias, como la de *cuerpo/mente*, se deconstruyen y se vuelven obsoletas<sup>22</sup>. Véase el cuerpo mostrado en las "erecciones generales" de *Pepi, Luci, Bom...* o en el *strip-tease* que abre *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*; la mirada sobre el cuerpo homo-

---

<sup>20</sup> Preciado, Beatriz: *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera prima, 2002, p. 28.

<sup>21</sup> Spencer, Cathérine: *À corps perdus: théâtre, désir, représentation*. París: L'Harmattan, 2005, p. 187.

<sup>22</sup> Fouz-Hernández, Santiago/ Martínez-Expósito, Alfredo: *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: I. B. Tauris, 2007.

sexual en *La ley del deseo*, *Laberinto de pasiones* o *Matador*; el cuerpo “discapacitado” pero a la vez atlético de Javier Bardem, al lado del vigoroso pero poco cerebral de Liberto Rabal, en *Carne trémula*; la piel herida de Antonio Banderas en *Átame* (1990), o la violada en *Kika*; el cuerpo transformado o “transgenerizado” por doquier (Roxy en *Pepi, Luci, Bom...*, Tina Quintero en *La ley del deseo* (1987), Femme letal en *Tacones lejanos* (1991) o, por supuesto, la Agrado en *Todo sobre mi madre*), los cuerpos fluidos del travestismo, siempre dispuestos a una ejecución performativa o teatral ante la mirada del Otro.

El cuerpo es instrumento que organiza y desorganiza, destruye y reconstruye el orden del espacio cinematográfico, mediante un proceso donde la escritura y la imagen fílmica exigen ser llevadas a la desmesura. No es extraño que la filmografía de Almodóvar haya estado desde siempre asociada al *happening*, las *performances* y la celebración hedonista de la corporalidad. Véase el homenaje al arte de la *performance* y la danza postdramática que se incluye en *Hable con ella* (2002), uno de sus filmes más polémicos. En esta película sobre amistad e incomunicación, la palabra se erige en motivo fundamental, ya sea a través de los monólogos de Benigno (Javier Cámara) ante el cuerpo inconsciente de Alicia (Leonor Watling), ya sea en las conversaciones entre el enfermero y Marco (Darío Grandinetti). Como contraste, la apertura nos sitúa en un escenario teatral donde presenciamos el espectáculo “desgarrador, lírico y conmovedor”<sup>23</sup> del *Café Müller* de Pina Bausch, cuyo póster, no lo olvidemos, ya adornaba la habitación de Esteban en *Todo sobre mi madre*. Dos mujeres con los ojos cerrados se desplazan con movimientos titubeantes chocando con las paredes, resbalando por el suelo, desesperadas y absolutamente perdidas. Allí están Benigno y Marco, entre el público, contemplando conmovidos la escena, que luego aquél le contará con detalle a una Alicia, ella misma bailarina, en coma:

El escenario está lleno de sillas y mesas de madera. Salen dos mujeres en combinación, y con los ojos cerrados, como dos sonámbulas... ¡Te da un miedo que las pobres se choquen con todo...! [...] ¡No te puedes imaginar lo emocionante que era!<sup>24</sup>

El cierre, que clausura la película en círculo, nos devuelve a Marco y a Alicia en el patio de butacas, asistiendo a la repre-

---

<sup>23</sup> Almodóvar, Pedro: *Hable con ella. El guión*. Madrid: El Deseo/Ocho y Medio, 2002, p. 15.

<sup>24</sup> Almodóvar 2002, *op. cit.*, p. 21.

sentación de *Masurca fogo*, otro espectáculo de Pina Bausch, escuchando con emoción los suspiros de la bailarina, antes de que su cuerpo sea transportado “en un mar de manos” por el escenario. Los dos se dejan llevar por este espíritu, su historia comienza en ese preciso instante, como anuncia el letrero que se instala en la base del fotograma: “MARCO Y ALICIA”. Las referencias al *Café Müller* y a *Masurca Fogo* sirven aquí como una alegoría de la no-comunicación y el silencio, pero también como una especie de *mise en abyme*, igual que el episodio del filme apócrifo *El amante menguante*, que Isabel Maurer ha interpretado como una recreación del mito clásico de Pigmalión<sup>25</sup>. La *performance* se concreta en este caso en la renuncia a la palabra y en la utilización del cuerpo y la danza como medios para transmitir sentimientos: el movimiento de las bailarinas tematiza la incapacidad de comunicación, la alienación entre las parejas, la ausencia de intimidad... La danza sirve para expresar emociones indescriptibles a través del silencio, el cuerpo se piensa en conexión con otros cuerpos y así se entiende mejor el delito de Benigno, que desea confundirse con otro cuerpo, ser otro cuerpo<sup>26</sup>.

En definitiva, la idea de *performance*, como ha indicado Isolina Ballesteros, es eje primordial del cine de Almodóvar, plagado de personajes que ejecutan en la pantalla su condición de músicos, cantantes, actores de teatro o cine, dobladores, presentadores de televisión, *drag queens*, toreros...<sup>27</sup> Los personajes se definen más y mejor a través de la representación de un papel en el escenario. Estamos ante una muestra más de la “era de la performance”, un momento de emergencia de nuevos sujetos que se rebelan contra cualquier modelo opresivo, que medianizan los afectos en el contacto directo con el público, que cuestionan la realidad a través de continuos giros meta-reflexivos. Véanse las actuaciones de Riza (Imanol Arias) en *Labyrintho de pasiones*, su necesidad de ocultar su condición “real” incorporándose activamente al ambiente nocturno de la *movida*, en donde el propio Almodóvar y Fabio McNamara interpretan “Suck It to Me” y el grupo Ellos canta “La Gran Ganga”. Hay

---

<sup>25</sup> Maurer Queipo, Isabel: «‘La estética de lo híbrido’ en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar», en: Feenstra, Pietsie/ Hermans, Hub (eds.): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Rodopi, 2008, pp. 135-149.

<sup>26</sup> Véase el interesante análisis de: Gutiérrez Albilla, Julián: «Cuerpo, silencio y movimiento. La integración de *Café Müller* de Pina Bausch en *Hable con ella*», en: Zurián, Fran A. (ed.), *op. cit.*, pp. 383-290.

<sup>27</sup> Ballesteros, Isolina: «Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar», en: Epps, Brad/ Kakoudaki, Despina (eds.): *All about Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p. 72.

otros ejemplos igualmente significativos. Para Tanja Bollow, el clímax de *La ley del deseo* se sitúa en la escena en la que Tina Quintero (Carmen Maura) representa *La Voix humaine*, de Jean Cocteau, en montaje de su hermano Pablo (Eusebio Poncela), pues en ella se sintetiza todo el drama familiar: la cámara frontal nos muestra a Ada (Manuela Velasco), la niña abandonada, interpretando en play-back "Ne me quitte pas" encima de una *dolly* que atraviesa el espacio escénico de un lado a otro, mientras al fondo contemplamos la desesperación de Tina, que destroza la habitación y habla por teléfono con su interlocutor ausente, aunque en realidad acabe por dirigir sus palabras a una Bibi Andersen, la madre de Ada, que la observa entre bastidores, y que, tras protagonizar una secuencia con su hija en el camerino, acabará por abandonarlas a las dos<sup>28</sup>. La vida es *performance* o todo el mundo es *performance* en *La ley del deseo*, filme en el que se insiste de nuevo en la presencia del intertexto musical (los "números"), en el carnaval y el rito, en el funcionamiento de identidades en tránsito, fluidas, móviles; en la realidad como puesta en escena.

La performatividad, en el sentido de Judith Butler, es un juego de identidades y de estrategias que no excluyen la presencia de la máscara y la ocultación lúdica del yo. La performatividad es exposición de los mecanismos de producción de la identidad de género y la ruptura de la inteligibilidad natural heterosexual. De este modo, el ser se asume y enseguida se pone en cuestión. Las mujeres de Almodóvar, ha señalado Jean-Claude Seguin,

pueden ser figuras múltiples, como repetitivas, aparentemente similares pero dissociadas, nunca idénticas, funcionan como multiplicaciones, dando al grupo unas formas variables, movedizas entre las ritualizaciones [...] y los desbordamientos, las multiplicidades<sup>29</sup>.

Se mueven siempre en falsos equilibrios, en estados transitorios, dispuestas a mostrarse y a esconderse luego. Es esta aceptación de la polaridad *verdad-mentira* la que conduce al disfraz como medio de escaparse de las atmósferas opresivas y represoras de la sociedad española. En palabras de Almodóvar:

---

<sup>28</sup> Bollow, Tanja: «Teatro y teatralidad en *La ley del deseo* (1986) de Pedro Almodóvar», en: Berger, Verena/ Saumell, Mercè (eds.): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Viena: Lit Verlag, 2009, pp. 171-183.

<sup>29</sup> Seguin Vergara, Jean-Claude: *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres fronteras Ediciones, 2009, p. 258.



Contra ese machismo manchego que yo recuerdo tal vez agigantado de mi niñez, las mujeres fingían, mentían, ocultaban y de ese modo permitían que la vida fluyera y se desarrollara sin que los hombres se enteraran ni la obstruyeran. Además de vital, era espectacular. El primer espectáculo que vi fue el de varias mujeres hablando en los patios<sup>30</sup>.

Como en este recuerdo, la teatralidad sirve al director para trascender la realidad inmediata, que es sustituida por la simulación, el artificio y una saturación de códigos que conducen a la idea de hiperrealidad, el célebre hiperreal almodovariano que tan bien simboliza *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. “Creo que *Mujeres...* sigue siendo mi película más teatral”, le confiesa a Frédéric Strauss<sup>31</sup>. Se trata, inicialmente, de una adaptación de *La voz humana*, sólo que Almodóvar decidió esta vez comenzar la acción cuarenta y ocho horas antes del monólogo de la protagonista. Cocteau no es referente único, pues se percibe también la huella de Georges Feydeau y la *comedia de boulevard*, que él mismo reconoce: “Llegué a ello sin darme cuenta y sólo me percaté de que era realmente lo que quería al terminar el guión”<sup>32</sup>. En efecto, la acción resulta absolutamente enredada, adobada con continuos guiños cinéfilos, desde el mismo doblaje del *Johnny Guitarr* (Nicholas Ray, 1954), en el que Carmen Maura da voz a una mujer muda ante la rotundidad de las palabras masculinas. Se juega a falsificar la realidad desde el artificio, con presencia de maquetas y de planos imposibles. La terraza de Pepa es “posiblemente el espacio privado dentro del mapa urbano que mejor reproduce el hiperreal almodovariano, pues por su artificialidad se constituye en el eje de una historia en el interior de un Madrid simulado”<sup>33</sup>. Es el *trompe l’oeil*, el

---

<sup>30</sup> Almodóvar, Pedro: *Todo sobre mi madre*. Madrid: El Deseo Ediciones, 1999, p. 169.

<sup>31</sup> Strauss, Frédéric: *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: AKAL, 2001, p. 76. No es por lo tanto extraño que se realizara una adaptación teatral del filme, escrita por Samuel Adamson y dirigida por Tom Cairns. *All about my mother* fue estrenado en el 2007 en el Old Vic, el espacio teatral dirigido por Kevin Spacey. Más tarde (2010) vendría su adaptación al género musical en Broadway, dirigida por Barlett Sher, con libreto de Jeffrey Lane y música de David Yazbek.

<sup>32</sup> Strauss 2001, *ibid*. Quizás sea exagerado considerar *Mujeres* como una adaptación de la pieza de Cocteau, aunque haya estudios que avalen esta opción: Broullón, Manuel: «Claves hiperdiscursivas de la adaptación de *La voz humana* (Cocteau, 1948) a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988)», *Cauce*, 33, 2010, pp. 177-200.

<sup>33</sup> Varderí, Alejandro: *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmodernos*. Madrid: Pliegos, 1996, p. 162.

simulacro con plena conciencia del juego y del artificio, el mismo simulacro que Severo Sarduy admirará en *Tacones lejanos*:

Vi pues y reví *Tacones lejanos* y las precedentes en vídeo o en la televisión. La primera percepción es la de una fuente común —el *eidos* popular, la *doxa* de lo hispánico desde *La Celestina* hasta Lola Flores— con dos desbordamientos o excesos: la imagen y la frase. La sorna, el cachondeo —como diría Almodóvar—, el cubanísimo choteo como programas estéticos, como mecánica de aprehensión de lo real. [...] Realismo, sí, porque el barroco lo es desde el Caravaggio; pero en una anamorfosis de irreverencia e irrisión<sup>34</sup>.

No es entonces de extrañar que la película finalice con unos títulos de crédito acompañados por la canción de La Lupe “Lo tuyo es puro teatro”, cuya letra, como indica Almodóvar en la conversación con Frédéric Strauss<sup>35</sup>, encaja a la perfección con la temática de engaño continuo al que los hombres someten a las mujeres en cuestiones amorosas: “Igual que en un escenario/ Finges tu dolor barato/ Tu drama no es necesario/ Yo conozco ese teatro/ [...] Teatro/ Lo tuyo es puro teatro,/ Falsedad bien ensayada/ Estudiado simulacro”.

## EL FILME DE TEATRO

En otro lugar he denominado *filme de teatro* o *filme sobre la institución-teatro* a aquel que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella, a aquel que diegetiza, parcial o completamente, el dispositivo teatral<sup>36</sup>. Almodóvar tantea este género en *Todo sobre mi madre* (1999), un filme en el que las referencias teatrales y fílmicas se expanden en un universo complejo y seductor. El homenaje a *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1952) queda patente desde las secuencias 2 y 3, cuando Manuela y su hijo Esteban ven en la televisión la llegada de Eve Harrington al camerino de Margo y aquella reconoce por primera vez su pasado como actriz de teatro independiente: “hacíamos un espectáculo basado en textos de Boris

---

<sup>34</sup> Citado en Varderi 1996, *op. cit.*, p. 135.

<sup>35</sup> Strauss 2001, *op. cit.*, p. 77.

<sup>36</sup> Abuín González, Anxo: «El filme de teatro: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*», *Anthropos*, 208, 2005, pp. 138-151.



Vian... cabaret para intelectuales"<sup>37</sup>. Manuela se dedica ahora a la dramatización de la donación de órganos, donde esa faceta teatral sigue presente. En las secuencias 8 y 9 Esteban escribe su diario sobre el fondo de una foto enorme que decora la fachada del Teatro Bellas Artes, donde Huma Rojo representa *Un tranvía llamado deseo*. Sobre esa foto se proyecta asimismo la imagen de una Manuela vestida como Eve, con gabardina y gorro. Ambos asisten a la representación, que Manuela vive con una intensidad muy especial, pues, como reconoce de inmediato, hace años participó en un montaje de la pieza de Williams como Stella, al lado del padre de Esteban, Kowalski en la función. Salen del teatro Nina Cruz y Huma, que se suben a un taxi. Esteban los persigue para conseguir un autógrafo, como en el comienzo de *Opening Night* (John Cassavetes, 1977), y es arrollado por un coche (secuencia 18). El recuerdo de su hijo lleva a Manuela a viajar a Barcelona en busca de su padre, el travesti Lola. Allí se reencuentra con su vieja amiga Agrado, otro travesti, y conoce a la Hermana Rosa, embarazada de un hijo de Lola. En la secuencia 52 Manuela vuelve a ver la pieza de Huma Rojo, esta vez en el Teatro Tívoli. Al final de la representación se esconde en un lavabo y se presenta en el camerino de la actriz (secuencia 57): Huma se desespera al saber que Nina, su amante, ha huido, y ambas deciden buscarla en los barrios de trapicheo... Entre ambas nace una buena amistad, siempre vinculada a su origen teatral. Las mujeres tienen algo de actrices. Huma, por ejemplo, viste como Gena Rowlands y fuma como Bette Davies<sup>38</sup>. Manuela se convierte en asistente de Huma, asiste a los pases repitiendo en voz baja el texto, antes de tener la oportunidad de sustituir a Nina en su papel de Stella (secuencia 78), igual que Eve en la secuencia del filme de Mankiewicz que madre e hijo veían al comienzo de *Todo sobre mi madre*: "sé mentir muy bien, y estoy acostumbrada a improvisar"<sup>39</sup>, le dice a Huma para convencerla. Manuela confiesa a su amiga el motivo de su primera visita, el recuerdo abrumador de su hijo pidiéndole un autógrafo... Manuela decide dedicarse a cuidar a su amiga Rosa y Agrado ocupa la plaza de asistente. Cuando Rosa enferma en el hospital en compañía de sus amigas, la Agrado improvisa el relato de su vida ante el público del teatro (secuencia 103). Los acontecimientos se precipitan. Rosa muere y Manuela habla con su exmarido en el entierro: Lola es

---

<sup>37</sup> Almodóvar, Pedro: *Todo sobre mi madre*. Madrid: El Deseo Ediciones, 1999, p. 21.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 62 y 63.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 78.

la imagen de “la muerte en persona”. Manuela huye con el niño, el segundo Esteban, a Madrid. Vuelve finalmente a Barcelona a reencontrarse con Huma, que ahora está montando un *Haciendo Lorca* con Lluís Pasqual (secuencia 116), subtulado “Homenaje a García Lorca y a Esteban, un joven que murió a las puertas de un teatro, una noche de tormenta”<sup>40</sup>. Manuela, Agrado y Huma se reúnen como otras veces en el camerino. Manuela le da a Huma la foto de su hijo muerto, que Lola le había regalado a ésta. El Regidor cierra la secuencia con sus palabras: “¡La función va a empezar!”. La pantalla se llena con unos cortinones rojos con flecos dorados sobre los que aparece sobreimpresionada la siguiente dedicatoria:

A Bette Davies, Gena Rowland, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices. A todas las mujeres que actúan. A los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre<sup>41</sup>.

Más allá de este homenaje explícito, la película se inscribe en este no-género del *filme de teatro*, encadenándose como nunca a una tradición que ha dado frutos incomparables. La intertextualidad presente en esta película de Almodóvar se extiende a la cita de *All about Eve* y a la alusión a *L'Important c'est d'aimer* (Andrzej Zulawski, 1975), en lo que se refiere explícitamente a la presencia del mundo del teatro y al protagonismo de personajes-actrices. El teatro está presente también en ámbitos más extraños, como vemos en la dramatización (un tanto proléptica) del seminario sobre donación de órganos, grabada además en vídeo. En *Todo sobre mi madre*, un filme con el que Almodóvar pretende exacerbar la capacidad de las mujeres para el fingimiento (“mujeres que actúan en la vida o en el escenario”<sup>42</sup>), se introduce el teatro dentro del cine de un modo especular, a través de algunas escenas de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams (existió el proyecto de que Almodóvar llevase a los escenarios esta pieza), pero no olvidemos tampoco la performatividad del papel de Lola, el travesti atormentado y enfermo, o el de una Agrado que tiene un cuerpo “todo hecho a medida”, como tan bien expresa en su monólogo:

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>42</sup> Strauss 2001, *op. cit.*, p. 169.

Bona nit. Por causas ajenas a su voluntad, dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario, hoy no pueden estar aquí, ¡pobrecillas! Así que se suspende la función. A los que quieran se les devolverá el dinero de la entrada. Pero a los que no tengáis nada mejor que hacer, pa una vez que venís al teatro es una pena que os vayáis. Si os quedáis, yo prometo entreteneros contándoos la historia de mi vida. [...] Adiós, lo siento... [a los que se marchan]. Si les aburro hagan como que roncan. Así (imita el sonido de un ronquido, un poco exagerado). Yo me cosco enseguida... Y para nada herís mi sensibilidad, ¿eh? De verdad... [...] Me llaman La Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. [...] Además de agradable, soy muy auténtica. ¡Miren qué cuerpo! Reparen. ¡Todo hecho a medida! [...]. Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientas, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Continúo: Tetas, dos. Setenta cada una, pero estas las tengo ya superamortizadas. Silicona en labio, frente, pómulo, cadera y culo. [...] Limadura de mandíbula, setenta y cinco mil. Depilación definitiva con láser, porque la mujer ‘también’ viene del mono, tanto o más que el hombre, sesenta mil por sesión. Depende de lo barbuda que seas, lo normal es de dos a cuatro sesiones, pero si eres folclórica, necesitas más claro. [...] Lo que les estaba diciendo, ¡cuesta mucho ser auténtica! Pero no hay que ser tacaña, con nuestra apariencia. Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma...<sup>43</sup>

El propio Almodóvar reconoce en el monólogo el artificio de una teatralidad que, paradójicamente, enfrenta al espectador con la verdad del personaje, que expresa su ser en primera persona y en voz alta y que crea también un entorno mágico en donde la palabra debe hipnotizar al espectador<sup>44</sup>. Pero en el personaje de Agrado, como en muchos otros almodovarianos, descubrimos de nuevo el culto y la fascinación por el cuerpo tatuado, pinchado, mostrado, corregido, operado... Como señala Mark Allinson, el género sexual se presenta aquí como un “constructo móvil” en el que la identidad se ve envuelta en un juego de apariencias y seducción, en una mascarada en la que el ser humano emprende una búsqueda sin fin de autenticidad a través de la oposición mostración/ocultación<sup>45</sup>. Lo performativo, como ha señalado Isolina Ballesteros, tiene también un

---

<sup>43</sup> Almodóvar 1999, *op. cit.*, pp. 103-104.

<sup>44</sup> Almodóvar 1999, *op. cit.*, pp. 175-177.

<sup>45</sup> Allinson 2001, *op. cit.*, p. 91.

valor terapéutico para quien lo ejecuta y quien lo recibe<sup>46</sup>. En *Todo sobre mi madre* el teatro sirve para crear solidaridad entre el grupo de mujeres (Manuela, Huma, Rosa, Agrado e incluso Nina), particularmente en el espacio teatral del camerino:

El camerino es como el patio de mujeres en el que se tramaban todas las historias, en el que se genera la narración misma. El camerino es esa parte trasera del teatro, la otra cara. Si en el teatro se interpreta y se finge, el camerino es la cuna de las verdades<sup>47</sup>.

Como en *Hable con ella*, la película se cierra con un telón sobre el que se superponen las palabras de homenaje a las mujeres que actúan y a todos los hombres que actúan como mujeres, enlazando nuevamente esta película con la idea de una hibridación lúdica en la que la distinción radical entre los géneros, léase los sexuales y los artísticos, habrá de ser borrada para siempre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo: «El filme de teatro: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*», *Anthropos*, 208, 2005, pp. 138-151.
- Alba Peinado, Carlos: *Ángel Facio y Los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)*. Alcalá: Universidad, 2005.
- Allinson, Mark: *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*. Londres: I. B. Tauris, 2001.
- «Manual de aprendizaje: el uso de la cámara desde *Pepi, Luci, Bom...* hasta *Hable con ella*», en: Zurián, Fran A. (ed.): *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 147-154.
- «Mimesis and Diegesis. Almodóvar and the Limits of Melodrama», en: Epps, Brad/ Kakoudaki, Despina (eds.): *All about Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, pp. 141-165.
- Almodóvar, Pedro: *Todo sobre mi madre*. Madrid: El Deseo Ediciones, 1999.

---

<sup>46</sup> Ballesteros 2009, *op. cit.*, p. 75.

<sup>47</sup> Cit. por Colmenero Santiago, Silvia: *Pedro Almodóvar: Todo sobre mi madre*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 105.

- *Hable con ella. El guión*. Madrid: El Deseo/Ocho y Medio, 2002.
- Amícola, José: *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Ballesteros, Isolina: «Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar», en: Epps, Brad/ Kakoudaki, Despina (eds.): *All about Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, pp. 72-100.
- Bollow, Tanja: «Teatro y teatralidad en *La ley del deseo* (1986) de Pedro Almodóvar», en: Berger, Verena/ Saumell, Mercè (eds.): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Viena: Lit Verlag, 2009, pp. 171-183.
- Bourget, Jean-Loup: *Le Mélodrame hollywoodien*. París: Stock, 1985.
- Broullón, Manuel: «Claves hiperdiscursivas de la adaptación de *La voz humana* (Cocteau, 1948) a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988)», *Cauce*, 33, 2010, pp. 177-200.
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Nueva York: Yale University Press, 1995.
- Butler, Judith: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Colmenero Santiago, Silvia: *Pedro Almodóvar: Todo sobre mi madre*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Forgione, Ana Pasqualina: «Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen», en: Zurián, Fran A. (ed.): *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 207-228.
- Fouz-Hernández, Santiago/ Martínez-Expósito, Alfredo: *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: I. B. Tauris, 2007.
- Gubern, Román: «Las matrices culturales de la obra de Almodovar», en: Zurián, Fran A. (ed.): *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 45-56.
- Gutiérrez Albilla, Julián: «Cuerpo, silencio y movimiento. La integración de *Café Müller* de Pina Bausch en *Hable con ella*», en: Zurián, Fran A. (ed.): *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 383-290.
- Maurer Queipo, Isabel: «'La estética de lo híbrido' en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar», en: Feenstra, Pietsie/ Hermans, Hub (eds.): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Rodopi, 2008, pp. 135-149.

- Mira, Alberto: «Con pluma: la tradición *camp* en la estética de Almodóvar», en: Zurián, Fran A. (ed.): *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 177-192.
- Moles, Abraham: *Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur*. París: Denöel-Gonthier, 1977.
- Pérez Rubio, Pablo: *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Preciado, Beatriz: *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera prima, 2002.
- Requena, Jesús G.: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radiotelevisión, 1986.
- Seguin Vergara, Jean-Claude: *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones, 2009.
- Smith, Paul Julian: *García Lorca/Almodóvar. Gender, Nationality, and the Limits of the Visible*. Londres: Cambridge University Press, 1995.
- *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodovar*. Londres: Verso, 2000.
- Sontag, Susan: «Notas sobre el *camp*», en: *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1995, pp. 355-376.
- Spencer, Cathérine: *À corps perdus: théâtre, désir, représentation*. París: L'Harmattan, 2005.
- Strauss, Frédéric: *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: AKAL, 2001.
- Varderi, Alejandro: *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmodernos*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Yarza, Alejandro: *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad *camp* y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias, 1999.



