



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

El tiempo almodovariano

Fátima Rossi y Osvaldo Beker

Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016

ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>

FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

La Plata | Buenos Aires | Argentina

El tiempo almodovariano

Fátima Rossi

frossika@gmail.com

Osvaldo Beker

bekerosvaldo@gmail.com

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Buenos Aires
Argentina

Resumen

El presente artículo se enmarca en una investigación radicada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en el Programa de Reconocimiento Institucional por Resolución (CD) N° 340/06, relacionado con el análisis del discurso en textos audiovisuales. En esta ponencia proponemos rastrear diferentes formas en que se puede representar la dimensión del Tiempo en el discurso audiovisual perteneciente a la filmografía del español Pedro Almodóvar. Las producciones del director manchego presentan un extenso abanico de estrategias discursivas y configuraciones relacionadas a la dimensión temporal. Para dar cuenta de estos aspectos, se ha considerado una labor metodológica que consistió en armar un puñado clasificatorio: a) los constantes y evidentes movimientos de flashbacks y flashforwards articulados con claros informantes (carteles como sobreimpresiones); b) la construcción de historias contemporáneas (la recurrencia a los medios de comunicación, a las minorías sexuales visibilizadas);

c) la intertextualidad y su anclaje en otros tiempos artísticos (películas, libros, música, actores); d) la consideración del marco témporo-histórico-social (el franquismo, el post-franquismo, la “movida madrileña”, las guerras, el SIDA, las dictaduras latinoamericanas).

“El tiempo es el mejor autor: siempre encuentra un final perfecto”

(Charles Chaplin)

“El presente solo se forma del pasado, y lo que se encuentra en el efecto estaba ya en la causa”

(Henri Bergson)

1. Los Cartelones

El cine almodovariano hace honor a las operaciones semióticas de la intertextualidad y de la intergenericidad, sistemática, sintomáticamente. Esto se observa en cualquiera de sus films, desde el primero de ellos *Pepi, Luci, Bom*, y otras chicas del montón (1980), pasando por sus consagrados films a nivel peninsular y mundial. En *La Mala Educación* (2004), cuenta una historia de actores, curas, homosexuales y travestis (dicha pléyade, posiblemente, también sea marca registrada de su filmografía) cuya presencia de esos tipos de personajes todos juntos, entrelazados, combinados, nos representa un virtual collage de efecto barroco, bizantino. Apenas iniciado el relato, aparece un “cartelón”: Madrid, 1980. La referencia, queda claro, es a letras y números que flotan sobre la pantalla de tal modo que ubican témporo-espacialmente al espectador en relación al decurso diegético. A todas luces, late férreamente en esta decisión del director la indicación barthesiana rotulada como informante —que es la estrategia explícita, directa, mecánica, denotada, que brinda datos sobre, entre otras cosas, y principalmente, el factor Tiempo y el factor Espacio—. El guiño de los “cartelones” conduce a variantes más o menos sinonímicas: los créditos, o los rótulos o, sencillamente, los carteles. Estos signos, chez Almodóvar, se corresponden con una tonalidad chillona, otra característica almodovariana, los colores. Estos cartelones que nos hablan del

Tiempo —pero también del espacio— se vinculan con una guía violenta por parte del enunciador fílmico. Lo mismo en *Carne Trémula*, (1997), historia en la que se catapulta al espectador a un salto proléptico de veinte años, en una doble introducción, el nacimiento del protagonista en plena noche bajo el régimen franquista y veinte años después en una situación que lleva al relato del film. O en *Todo Sobre Mi Madre*, (1999), en el que se eyecta una prolepsis, hacia el final de la historia, de algunos años, donde el paso del tiempo es marcado por títulos. Lo que inquieta aquí es el uso constante de las indicaciones. Los “Cartelones”: el Tiempo Rotulado.

2. El Hic Et Nunc

El cine almodovariano parece carecer de mediateces para la configuración histórica de los relatos. Es como si el director necesitara aferrarse a escenarios contemporáneos para la realización de sus producciones. Encontramos breves referencias a un pasado, poco remoto, y pocas alusiones a un lugar extraño, distinto a las ciudades hispánicas paradigmáticas. Las breves referencias a un tiempo pasado se enlazan con una categoría conceptual genettiana precisa y que son las analepsis parciales. Podemos pensar en *Volver* (2006) y sus retrocesos gracias a la diégesis desmesurada en los parlamentos finales, pensar en su volver al pasado, en su infancia en un lugar de la Mancha. Pensar en *Hable con Ella* (2002), y sus melancólicos flashbacks, ya que la cronología del relato no es lineal. Así como en *Los Abrazos rotos* (2008) donde el film es un largo, continuo ir y venir del pasado al presente, un collage en el cual el espectador deberá navegar. Pensar en *la Eva*, de *Matador* (1986), cuando efectúa un racconto desordenado al comisario meticuloso. Pensamos en *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* (1988), y su apuesta por narrar los hechos posteriores a la ruptura de una pareja que en otro tiempo fue feliz (esto es: la historia se desencadena a posteriori de un tiempo benévolo, al cual en todo momento es necesario anclar para la comprensión fílmica). Pensamos en las propias palabras del director comentando *Tacones Lejanos* (1991): “La primera secuencia sucede en Madrid, y de ahí se marchan al sur, pero no habrá flashbacks, no me gustan los flashbacks, a no ser que sean como los de *La Condesa Descalza*, que son la esencia de la película. Pero en una narración normal, volver al pasado no me gusta, es un discurso bastardo que dificulta el sistema de la narración.” *Es-palabra-de-Almodóvar*. Retomamos las mediateces, con una enumeración borgesiana. La España post-franquista, la “movida” madrileña y barcelonesa, el flagelo del SIDA, el “destape” sexual, los

vestigios de los años duros, la liberación femenina, los bicharracos finiseculares que son los teléfonos celulares, la noble acción de los trasplantes de órganos, la debacle económica y laboral de los ochenta, el florecimiento económico de los noventa, las dictaduras latinoamericanas y sus emigrados forzados, los conflictos bélicos en los Balcanes y en Medio Oriente, el auge de los mass-media, la literatura, el teatro y la danza contemporáneos, las minorías sexuales, las desavenencias sentimentales, descabelladas, pasionales, están todos encorsetados en una modalidad puntual, que implica la construcción diegética de una Weltanschauung simultánea al momento del rodaje. El Hic et Nunc: Tiempo Contemporaneizador.

3. El homenaje

El cine almodovariano abunda en rendir homenaje a cineastas de otros tiempos. Puede leerse su poética como si se tratara de un mosaico de citas, de andamiajes escénicos que disparan rauda, tudentemente, asociaciones fílmicas. Este traslado en el tiempo prefigura otra forma de intertextualidad. He aquí otro ingrediente barroco si se trata de marcar características en su estilo, fundamentalmente si la estrategia de marras está tan subrayada que en prácticamente todas sus realizaciones advertimos diferentes escenas que cargan con el plus connotativo de referencias a otros films, propios y ajenos. Propios como en *La flor de mi secreto* (1995) escena que retomará en *Todo sobre mi madre* (1999) en la que un grupo de médicos intenta convencer a una madre que done los órganos de su hijo. En *Los abrazos rotos* (2008) citándose a sí mismo con la secuencia de *Chicas y Maletas* tomada de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Ajenos, se sabe: son ya remanidas las comparaciones (o deslizamientos imitativos) con Billy Wilder: *The Apartment*, de 1960; con el *How to Marry a Millionaire* de Jean Negulesco, de 1953; con el *Funny Face*, de 1957, de Stanley Donen; ciertas reminiscencias hitchcockianas (por ejemplo, en la banda musical de *La Mala Educación* o en *Julieta* su última película); con Douglas Sirk; con George Cukor; con Carlos Saura. Es sabida también la enorme afición de Almodóvar por las grandes divas hollywoodenses, por ese glamour que supo asimilar, mutatis mutandis, en sus "chicas", de modo bastante diverso, pero no por eso menos logrado. Retomar las posturas corporales, un vestuario ad hoc, la elaboración proxémica de los personajes y, un poco más enmascaradamente, las situaciones contextuales, funden un sentido: hay el deseo (palabra inveterada en el universo almodovariano) de circunscribirse en una cadena, o de iniciarla, en el periplo de homenajes a los clásicos de los cuarenta y de los cincuenta. Son incontables los directores europeos

que nunca dejan de recordar la pasión e influencia desatadas, en sus años de jóvenes cinéfilos, por la meca americana. El Homenaje: Tiempo Homenaje.

4. El trasfondo

El cine almodovariano no deja de traslucir el trasfondo político, social, ideológico. Todo film está conectado con un fondo histórico. Y ese fondo influye en la diégesis. No se trata de un mero telón de aspecto decorativo o contextual. Esta marca de autor se combina con la constante falta de desfasajes temporales: esto es, los films retratan historias del todo contemporáneas. Almodóvar, esto es evidente, busca que ese fondo gravite en las historias focalizadas. De aquí se desprende la serie de "comentarios"¹ ejercidos por parte del narrador (o del descriptor). Las reflexiones sociales y políticas se hacen constantes. Es decir, lo "real" se inserta en la trama y se alza como algo contundente. Para decirlo de otro modo, el trasfondo no solo indica algo ya que incide directamente en la historia. La incidencia es definitoria. La influencia de lo coyuntural se torna decisiva. Este tratamiento de lo coyuntural permite que aparezca una actitud declamatoria que, podríamos llegar a afirmar, se convierte en un "discurso para la posteridad" o en un "documento de época". Este interés de ligazón con el "rato universal" está evidenciado, a modo de ilustración, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). En efecto, en este film presenciamos la realización de un contundente alegato feminista frente al cúmulo problemático de la sociedad de los años ochenta. A su vez, se advierte asimismo la aparición de lo que podría llamarse como "proletariado urbano". Esta representación se alía con una pose de denuncia contra el desabrido y pedante mundillo intelectual, sumado a un trabajo de satirización de la burguesía. La ligazón con la realidad contemporánea española madrileña se centra, por otra parte, en un legítimo leitmotiv almodovariano: la convivencia con estupefacientes. Gloria, el personaje central de la historia, a quien se le deben atribuir las palabras de la pregunta que es el título del film, recurre a las anfetaminas para intentar burlar el agobiante y angustioso escenario de su vida cotidiana. El Trasmundo: Tiempo Epocal.

¹ Bettetini, Gianfranco. "El tiempo de la expresión cinematográfica" (1984).

5. Discusión

Amén de todo lo dicho antes, en Almodóvar (ya dicho así, sin el nombre, solo el apellido), se podría entrever otras maneras de configuraciones respecto con el factor del Tiempo, más allá de los cuatro aspectos tratados en esta comunicación. En efecto, han sido avizoradas cuatro modalidades de representación del tiempo, que no agotan todas las modalidades de construcción en la filmografía almodovariana por un lado y por otro que muy bien pueden ser aplicables en la filmografía, en otro corpus de otro realizador. Estas cuatro modalidades tienen que ver con el concepto barthesiano de "informante", habidos en los numerosos sino en la mayoría de los textos de Almodóvar. Como si el realizador le dijera al espectador: "me preocupa que te concentres en la trama, yo te doy la referencia temporal para que no tengas que deducir nada". Es decir, no se tiene que apelar a la categoría de indicios según Barthes, si no directamente está articulado el informante barthesiano a partir de la proporción directa del dato temporal a través de los "cartelones".

La segunda modalidad tiene que ver con la hipercontemporaneidad en el cine almodovariano, es decir, sus películas no son de época, aquella del año 1980, Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón, por ejemplo, está construyendo una historia que transcurre en ese mismo año, aquella situada en 1999, es de la película del mismo año, Todo sobre mi Madre. Así también Julieta (2016), su última película, transcurre en 2016. Es decir, es como si hubiera una necesidad de dejar expresadas diferentes historias que transcurren en el mismo momento del rodaje, de construcción de la historia, por lo tanto, ahí coinciden el tiempo diegético intratextual con el tiempo extracinematográfico.

En tercer lugar, nuestra clasificación apunta a que, si es que hay alusiones a tiempos pasados, se los hace de manera indirecta, a través de guiños, referencias, alusiones intertextuales, a través de escenas de películas que se pueden observar, como sucede en Carne Trémula, cuando en un momento se ve en la televisión un fragmento de una película de Luis Buñuel en blanco y negro. Por esto hablamos de "homenaje".

Finalmente, la cuarta modalidad tiene que ver con la presencia del trasfondo histórico, social, político, lo coyuntural.

Tanto la segunda como la cuarta modalidad apuestan por una intención o decisión de construir un texto filmográfico que funcione como un legítimo documento de época. Por eso hablamos de "Tiempo Rotulado", "Tiempo Contemporaneizador", "Tiempo Homenaje" y "Tiempo Epocal".

Bibliografía

- Barthes, Roland (1999). "Introducción al análisis estructural del relato", en VVAA, *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.
- Beker, Osvaldo (2007). "Sobre el Humor en *Volver*, de Pedro Almodóvar". Ponencia presentada en las Jornadas de Culturas Populares-Culturas Masivas: Los desafíos actuales de la Comunicación, Universidad Nacional de General Sarmiento, Provincia de Buenos Aires, agosto 2007.
- AAVV (2007). "La cultura visual de un texto almodovariano: el Humor en *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*". Ponencia presentada en las 4º Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA, septiembre de 2007.
- Bettetini, Gianfranco (1984) *El tiempo de la expresión cinematográfica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colmenero Salgado, Silvia (2001). *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi Madre*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Evans, Peter William (1999). *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Río de Janeiro: Rocco.
- Gaudreault André; Jost Francois (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Holguín, Antonio (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Méjean, Jean-Max (2007). *Pedro Almodóvar*. Buenos Aires: Robinbook.
- Polimeni, Carlos (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de Ideas.
- Vidal, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Destino.