



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Lo reidero heteróclito : la configuración del humor en el cine de Pedro Almodóvar : aspectos discursivos y sociológicos

Autores (en el caso de tesis y directores):

Oswaldo Beker

Esteban Marcos Dipaola, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Oswaldo Beker

**Tesis para optar por el título
de Doctor en Ciencias Sociales**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

**“LO REIDERO HETERÓCLITO. LA
CONFIGURACIÓN DEL HUMOR EN EL CINE
DE PEDRO ALMODÓVAR: ASPECTOS
DISCURSIVOS Y SOCIOLÓGICOS”**

DIRECTOR: ESTEBAN DIPAOLA

BUENOS AIRES, AGOSTO DE 2021

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
RESUMEN-ABSTRACT.....	4
PRESENTACIÓN.....	6
ESTADO DE LA CUESTIÓN	
SECCIÓN A: SOBRE EL HUMOR.....	10
ESTADO DE LA CUESTIÓN	
SECCIÓN B: SOBRE ALMODÓVAR.....	23
1. La representación de la mujer.....	24
2. La tematización del amor.....	28
3. La estilística kitsch y camp.....	36
4. El melodrama como género.....	39
5. Un aspecto enunciativo: lo musical.....	43
6. Elementos retóricos: la complejidad en las tramas.....	46
7. Intertextualidades.....	51
8. Texto fílmico y contexto social.....	61
CAPÍTULO 1. EL HUMOR ESCATOLÓGICO.....	69
1.1. PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (1980).....	70
1.2. LABERINTO DE PASIONES (1982).....	80
CAPÍTULO 2. EL HUMOR ABSURDO.....	91
2.1. ENTRE TINIEBLAS (1983).....	92
2.2. LA LEY DEL DESEO (1987).....	98
2.3. ÁTAME! (1990).....	103
2.4. LOS AMANTES PASAJEROS (2013).....	110
CAPÍTULO 3. EL HUMOR SATÍRICO.....	115
3.1. MATADOR (1986).....	116
3.2. KIKA (1993).....	122
CAPÍTULO 4. LO TRAGICÓMICO.....	130
4.1. ¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO! (1984).....	131
4.2. LA FLOR DE MI SECRETO (1995).....	137
4.3. VOLVER (2006).....	145
4.4. TODO SOBRE MI MADRE (1999).....	153
4.5. MUJERES AL BORDE UN ATAQUE DE NERVIOS (1988).....	159
4.6. TACONES LEJANOS (1991).....	166
CAPÍTULO 5. LA INCONGRUENCIA.....	173
5.1. HABLE CON ELLA (2002).....	174
5.2. CARNE TRÉMULA (1997).....	179
5.3. JULIETA (2016).....	186
5.4. LOS ABRAZOS ROTOS (2009).....	191
5.5. LA MALA EDUCACIÓN (2004).....	198
5.6. LA PIEL QUE HABITO (2011).....	204
CONSIDERACIONES FINALES.....	210
FILMOGRAFÍA.....	227
BIBLIOGRAFÍA.....	231

AGRADECIMIENTOS

Al queridísimo e inolvidable Oscar Traversa, mi profesor, mi director de tesis de maestría y mi primer director de esta tesis doctoral hasta su desaparición física en diciembre pasado.

A Esteban Dipaola, gran profesor e inmejorable director de esta tesis en su tramo final.

A María Rosa del Coto, mi amiga, mi colega, jefa, lectora, correctora y brindadora de consejos.

A mi familia y a mis amigos.

RESUMEN

La tesis tendrá como objetivo indagar en las distintas configuraciones del efecto del humor en la filmografía del director español Pedro Almodóvar teniendo como marco teórico perspectivas discursivas y sociológicas. Para ello, hemos de poner en diálogo algunas de las teorías que se han elaborado sobre el Humor con diferentes escenas de las películas realizadas por el cineasta (desde los años ochenta hasta la actualidad, lo que representa cuatro décadas de producción). Más arriba hemos aseverado que el humor es un “efecto”. Es, además, un fenómeno de carácter tanto universal como particular que ha de desplegarse de numerosas maneras en el decurso diegético de un film y que tendrá consecuencias en el espectador-narratario de modo disímil teniendo en cuenta sus diversas competencias culturales e ideológicas en una cosmovisión determinada. Hacia el final del trabajo, más exactamente en la parte de las consideraciones finales, se ha de postular una clasificación que intentará ordenar las distintas visiones sobre el Humor que explican el arte almodovariano, siempre considerando los muchos estilemas que lo caracterizan.

ABSTRACT

The thesis will have, as an objective, the purpose to inquire into the different configurations of the effect of Humour in the work of Spaniard filmmaker Pedro Almodóvar, having as a theoretical frame the perspectives from the discursive universe as well as the sociological ones. For this, we will put into dialogue some theories about Humour with different scenes of each one of the movies made by the director (from the early eighties up to nowadays, which represents four whole decades of production). In the first sentence we have said that the humour is an “effect”, id est, a phenomenon both universal and particular which has the possibility to develop itself in many ways alongside the narration in a film, and which has different consequences in spectator-narratee considering their cultural and

ideological skills in a specific cosmovision. At the end of the thesis, exactly in the concluding remarks, we will postulate a classification which will intend to put order in the diverse visions about the Humour which explain the almodovarian art, always considering the so many style facts which characterize it.

Presentación

El objetivo en esta tesis consiste en caracterizar la representación del Humor en los films de Pedro Almodóvar entendiéndolo como un fundamental estilema¹ en tanto y en cuanto constituye un rasgo constante en su producción. El de aquí se trata de un acercamiento de naturaleza discursiva, pero también sociológica, que tiene como resultado el armado de una delimitación para llegar a un ordenamiento de la estilística de Almodóvar dentro de los lindes genéricos que lo suelen rotular bajo lo que se denomina “lo melodramático”. Para llevar a cabo este trabajo, se utiliza, como marco teórico, una serie de textos que se corresponden con los aspectos vinculados al Humor, otra que se refiere a aspectos de la discursividad, otra que atañe a una dimensión sociológica y otra que se refiere a distintas problemáticas de la obra almodovariana.

El tema central de la presente tesis es interpretado a través de una perspectiva de naturaleza discursiva que permita una clasificación tanto temática, como retórica y enunciativa² de la producción de Almodóvar (a esto ha de añadirse la óptica sociológica). Para esto se ejecuta un estudio de la representación del efecto del Humor (ya que se trata de eso: un *efecto*; *id est*: una consecuencia a partir de la construcción textual), que remite a un conjunto de cuestiones cognitivas y culturales —si es que se tiene en cuenta la contextualización témporo-espacial de dicho producto textual (he aquí, en esto último, la dimensión sociológica que se considera). Sus resultados no constituyen fenómenos arbitrarios, sino que se rotulan bajo un “aire de época” en el más estricto sentido social y más allá de que comporten características estilísticas de determinado realizador. ¿Algunos de ellos?: la aparición recurrente de la intertextualidad; la necesidad de recuperación del elemento referencial; la particular construcción del efecto del Humor, vinculada a

¹ Citemos una definición del concepto propuesta por David Caldevilla Domínguez, José Rodríguez Terceño y Juan Enrique González Vallés (2013, pág. 23), investigadores de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid: “el estilema es la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos conformantes de ese todo que llamamos obra y que como tal nos permite tomarla como objeto de estudio”.

² Naturalmente estamos haciendo alusión aquí a las ideas proporcionadas por Oscar Steimberg, 1998, con respecto a las definiciones que le da al concepto “género” en contraposición al “estilo”.

movimientos figurativos: irónicos, litóticos, sinecdóquicos, metafóricos, hiperbólicos; o la mención a cierto compromiso político en un texto que, en principio, sería catalogable como perteneciente al universo ficcional.

Le récit est là, comme la vie, dijo Roland Barthes³ a posteriori de diseñar una enumeración de las posibilidades que el relato presenta para configurarse en distintos fenómenos culturales. Desplegar el análisis del relato de un film supone intentar responder algunas preguntas básicas: ¿Qué metodología se emplea para la visualización y el análisis de un relato o de un conjunto de relatos? ¿Qué elementos temáticos son los representados en la cinta? ¿Qué puede decirse de la dimensión enunciativa? ¿Qué signos retóricos se advierten en un film? ¿Cuál es el estatuto de la banda de sonido y de la banda de imágenes? ¿Cómo se da la mostración de una historia, en definitiva? El objetivo aquí apunta al intento de responder estos interrogantes, pero ateniéndonos al modo de construcción del Humor en el corpus artístico de Almodóvar y teniendo en cuenta que **tal fenómeno ostenta un notorio vacío**, hecho evidenciado tras el relevamiento bibliográfico pertinente.

La característica estructural de la comicidad constituye una consecuencia del armado narrativo. Es decir: el efecto se desprende de los componentes temáticos, retóricos y enunciativos del relato. El Humor constituye un punto de inflexión en el decurso diegético de las diversas escenas en un film. En la tesis solamente se consideran aquellos textos cinematográficos que han sido realizados bajo su dirección. No se contemplan los telefilms ni tampoco otros textos en los que el realizador manchego ha sido productor pero no director.

El abordaje de esta temática como objeto de indagación, dado su análisis a partir de una perspectiva discursivo-sociológica, se vuelve pertinente para las Ciencias Sociales, ya que es a través del Humor que Almodóvar ha encontrado un modo fundamental, entre otros, de *distanciarse del verosímil social*. Es para disciplinas tales como el Análisis del Discurso, el Lenguaje Audiovisual, la Cultura Popular y Masiva, o la Semiótica de los Medios (y fundamentalmente la Semiótica del Cine), que la construcción del humor en una filmografía específica encuentra su espacio en tanto material de descripción, reflexión y análisis. El interés sociológico

³ Barthes, en su insoslayable artículo "Introducción al análisis estructural del relato", 2005, página 18.

radica en el hecho de que Almodóvar es un artista que muy bien podría ser catalogado como un cineasta *avant la lettre* en tanto y en cuanto, ya desde el comienzo de los ochenta, ha configurado historias con abundancia de temas polémicos, altamente controversiales que, sin dudas, hoy ya son más aceptables, admisibles, representables y, al decir de Marc Angenot, más “decibles”.⁴ A lo largo de casi cuatro décadas se ha visto cómo Almodóvar ha pasado de ser considerado un autor vapuleado a lograr éxito en el ámbito internacional. Esto ha hecho que sea pertinente para las investigaciones descubrir lo que subyace detrás de su obra. En el presente caso nos centramos en el componente textual representado por la construcción del humor en su filmografía mediante una indagación de índole discursivo-sociológica como a través de un acercamiento tanto descriptivo como analítico. En definitiva, la pregunta que guía la investigación tiene que ver con el siguiente interrogante: ¿Qué distintos tipos de *mecanismos* del efecto humorístico se pueden verificar en el cine de Almodóvar? A partir de este interrogante se produce el análisis de carácter discursivo-sociológico.

El abordaje teórico de un objeto, en la reflexión, en su materialidad, implica entenderlo en su despliegue, en su historia y en su lógica. La perspectiva histórica (discursiva y sociológica) se tiene en cuenta pues se consideran las etapas históricas de modo tal que pueda observarse la evolución del objeto de investigación con sus principales fases de desenvolvimiento —o de conexión con la contextualización sociocultural de la obra. La lógica de la metodología responde, a su vez, teóricamente, a la consideración de la esencia del *objectum*, su regularidad, al conjunto de sentidos que emanan de su abordaje, es decir, a las variables, las propiedades y las cualidades que se desprenden de una aproximación. El estudio aquí, de casos sucesivos, está conformado a partir de la consideración de “bibliotecas” bien definidas: autores que han reflexionado estrictamente en la obra almodovariana y autores que han indagado en el concepto del Humor. Todo ello apunta a intentar “llenar un vacío” en el medio de una abundante escritura sobre el cine almodovariano, pues la reflexión académica sobre la configuración humorística en sus textos fílmicos solo se ciñe a escasas referencias en tal o cual artículo cuyo

⁴ Angenot, 2010.

objetivo siempre es otro al considerado en esta tesis. Es en este sentido que el trabajo aquí apunta a responder interrogantes tales como los siguientes: ¿qué distintos tipos de mecanismos se observan en la construcción de lo reidero?, ¿cómo “lo satírico” se corresponde con un interés sociológico en la creación del artista?, ¿cuál es el objetivo de la representación de “mundos escatológicos” en el decurso de muchas de sus historias? o ¿por qué “lo tragicómico” podría considerarse como un legítimo pivote en la factura de sus textos?

En la tesis, en la primera parte, en una primera sección, se efectúa un relevamiento de los distintos posicionamientos teóricos históricos sobre el Humor. En la segunda sección de la primera parte, se aborda el “estado de la cuestión” con respecto a lo que se ha escrito sobre distintos aspectos ligados a la producción de Almodóvar (en este sentido, metateóricamente, se ha decidido separarlos por apartados respectivos). Ya en la segunda parte de la tesis se desarrolla el análisis, la puesta en diálogo entre los andamiajes teóricos pertenecientes a diversos referentes que han reflexionado sobre el Humor (y sobre distintos fenómenos de índole sociológica) y la construcción almodovariana de algunos pasajes de todas sus producciones (para ello, se ha establecido la delimitación del fenómeno en cinco capítulos diferentes que están ligados al mecanismo de “lo escatológico”, “lo absurdo”, “lo satírico”, “lo tragicómico” y “lo incongruente”). Por último, en las “consideraciones finales”, antes de la filmografía y de la bibliografía, se establecen algunas sistematizaciones y clasificaciones con respecto al modo en que el director ha llevado adelante la configuración de lo humorístico en sus films.

ESTADO DE LA CUESTIÓN. SECCIÓN A: SOBRE EL HUMOR

La palabra “risa”, cuya definición por el DRAE⁵ en su acepción primera se refiere al “movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría”, compila (el acto mismo de reír, o reírse) una gran variedad de procesos cognitivos y semióticos de distinta complejidad compositiva. Es un tipo de respuesta humana frente a determinados estímulos de índole comunicativa, ya sean ellos verbales o no (podría hablarse aquí en fenómenos paralingüísticos, por ejemplo, lo que hace pensar en aquellos elementos ligados a la gestualidad, a la proxemia, a la vestimenta, al uso del espacio, etcétera). Dichos estímulos se generan en diferentes instancias de comunicación, que podrían ser voluntarias o no, y que han tenido la necesidad léxica de definir el universo significativo de la comicidad. Con relación a esta categoría, la calidad de aquello que *divierte y hace reír* (DRAE), par verbal que el diccionario parecería privilegiar, conforma un complejo sistema de vínculos tanto léxicos como semánticos por los que se conectan términos abstractos y calificativos cuyos procesos de modificación diacrónica han obstaculizado su pragmática comunicativa, si bien a la vez han contribuido a la discusión filosófica y psicológica universal sobre la risa y el humor: comicidad, humorismo, humoricidad, jocosidad, ironía, sátira, burla, esperpento, parodia, chiste, gracia, sarcasmo, caricatura: todos ellos comulgan en este complejo campo significativo que da cuenta, de una manera un tanto alejada, de cierto “ordenamiento”, tanto de nociones (comicidad, humoricidad), como de figuras retóricas (ironía, sarcasmo, burla) y de géneros o subgéneros discursivos (sátira, parodia o chiste).

La discusión sobre la comicidad y la dimensión epistemológica vinculada al concepto de “humor”, se inicia en Occidente con las antiguas elucidaciones de Platón y Aristóteles y, con esos aportes, el “preconcepto” ancestral con relación a las estéticas de naturaleza cómica o humorística que fortalecerá la religión cristiana a lo largo de los primeros siglos de la Baja Edad Media. Los acercamientos clásicos a las categorías de humor y comedia pendulan entre el plano de la descripción de modalidad neutra, o positiva, y el uso de la risa (he aquí un empleo aristotélico), de la valoración en la sociedad y en lo moral de la risa

⁵ DRAE: Diccionario de la Real Academia Española.

como comportamiento inferior, impertinente y transgresor (he aquí una visión platónica) y de su finalidad y rendimiento retórico-estilístico (esto último es algo planteado por Cicerón). Durante el Medioevo tendrá lugar una oposición dual entre el punto de vista aristotélico y el platónico, subrayada desde los presupuestos teológicos y, en consecuencia, morales de las interpretaciones cristianas de las normas benedictinas y escolásticas que, de alguna manera, llegan transversalmente hasta la actualidad.

Platón, en su *República*,⁶ censura la risa a causa de la pérdida que esta conlleva: “Cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta”.⁷ El filósofo también brinda una definición de la risa desde el universo semántico de la ridiculez (la risa ligada a lo jocoso, atributo propio de locos y bufones). Por otro lado, puesto que el ideal platónico de Estado es aquel más cercano a lo justo, a lo armónico, y no el más feliz (con la aceptación de que la risa genera placer, en efecto, y que inclusive es favorable a la felicidad), la risa será entonces para este filósofo un elemento contrario a aquel ideal de Estado por ser desencadenante de desequilibrio en la armonía, en la integridad y en la conciencia social de los hombres libres y, por tanto, un acto subversivo.

Aristóteles⁸ señala un interés por los factores que causan lo reidero, teniendo en cuenta por ello mismo los efectos que se provocan en el sujeto destinatario. En su *Retórica* la define, en el momento en que se refiere a la parodia, en tanto “quiebre de expectativas”⁹ con efectos cómicos. La risa no solamente produce alguna forma de consecuencia placentera y libera al individuo del sentimiento del temor, sino que, como habilidad innata del ser humano, el sujeto es hábil de construirla gracias a los tropos y a los géneros del discurso. Dada la primordialidad de lo cómico como un recurso de estilo, y de la risa como su producto de placer, Aristóteles sostiene que “sobre las cosas ridículas se trata aparte en los libros sobre poética”, para dedicarle

⁶ Platón, 1988, según la versión de Gredos, Libro II, 388 E.

⁷ Ídem, página 45.

⁸ Aristóteles, 1992, en 18.3, versión de Gredos, “Nota sobre el empleo del ridículo (1419b, páginas 592-593).

⁹ Esta expresión aristotélica ha de ser, sin ningún lugar a dudas, uno de los pivotes de la presente tesis.

posteriormente una parte sustanciosa en la *Poética* a la Comedia.¹⁰ En el momento en que aborda los afectos (*pathos*) del hombre como elementos determinantes de la voluntad, indica que la risa se vincula a la moral del ser humano, con sus cualidades propias en tanto parte de la sociedad. Se muestra a favor de ella siempre y cuando se pueda llegar a producir en su justa medida, como desencadenante del ingenio, de la agilidad o de la ironía, lo que provoca de esta forma distintas sensaciones de carácter especial en el ámbito de la recreación: “La mofa es una insolencia educada”. La risa divierte y predispone al oyente al buen humor, relaja la atmósfera tensiva y produce una suerte de simpatía, tanto en la vida de la sociedad (*Ética*), como en la arena política (*Política y Retórica*) y en la dimensión estética (*Poética*). De la misma manera que Platón, Aristóteles contemplará la medida en el tratamiento de lo humorístico con el objetivo de esquivar un efecto indeseado por exceso. Plantea, asimismo, una discusión de los factores que provocan la risa desde los mismos niveles estéticos propios de lo vulgar y valora la Comedia frente a la Tragedia.

El elogio de la estupidez (1509)¹¹ de Erasmo de Rotterdam (1466-1536) plantea un discurso que da cuenta, de una forma incisiva, de un modelo del orden satírico a la vez que pone de manifiesto una crítica hacia los vicios de la sociedad de una manera mordaz. Por su parte, el médico francés Laurent Joubert (1529-1582) escribe, en 1579,¹² su *Tratado de la risa* desde un punto de vista psíquico, social y fisiológico. Que exista este estudio de tipo médico, que no es el único, pero sí el más importante del siglo XVI, certifica de manera definitiva el alejamiento decisivo del mundo del Medioevo: si durante la Edad Media la risa y lo cómico aparecían apartadas de la vida pública y el protocolo social, en los que todo lo trascendente y encomiable requería una compostura ajustada a la seriedad, como el comportamiento más adecuado para significar la prevalencia de los valores elevados, de acuerdo a Mijaíl Bajtín, en contraposición, la cultura del Renacimiento ostenta una “conciencia progresiva de época”, en palabras de Hegel, que recurre a un discurso en el que la ridiculez se emplea con el objetivo de desenmascarar la

¹⁰ Aristóteles, ídem.

¹¹ Erasmo, 2004, página 128.

¹² Joubert, 2002, página 70.

arbitrariedad, la fantasía y la hipérbole presentes en los textos épicos del Medioevo. En este contexto crítico, rehelenizado, surge la obra de Joubert, quien anuncia en el prólogo que “tratará la risa en su identidad y complejidad, como misterio corporal”. El de Joubert constituye un estudio que continúa el interés sobre la producción clásica por el fenómeno físico y psíquico de lo risible que había mostrado el mundo griego, pero especialmente Aristóteles, y que el hombre renacentista recupera.

El Renacimiento, como hemos visto con Erasmo y Joubert, va más allá de la recuperación de la poética y de la retórica clásicas con el objetivo de presentar, por un lado, el interés de la ciencia por la risa, ya independizado del prejuicio canónico y, por otro lado, la masificación de las manifestaciones culturales a través de la valoración de obras cómicas y del discurso del humor. La contribución de Erasmo sobre lo cómico, y de Joubert sobre la risa, se articula desde la perspectiva estética con la consideración del empleo del término “humor” por parte del inglés Ben Jonson (1572-1637) como concepto de cuatro modos teatrales: el Colérico, el Atrabiliario, el Impulsivo y el Flemático.

Hasta entonces, *humor* había sido solamente un significante utilizado en el campo médico (durante la Antigüedad Clásica) y en el campo comportamental (durante el Medioevo). Del latín “-umor”, “-oris”, “líquido”, “humores del cuerpo humano”, el término pasa a ser asimilado en la Edad Moderna al genio o condición de alguien que se suponía alcanzado por los humores vitales.

En la *Crítica del juicio*, Kant¹³ sostiene que la risa es una emoción consubstancial a los sentidos, que surge de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada. Según Kant, es un efecto de verosimilitud el que organiza dicha tensión y la mantiene hasta el final, en un proceso dinámico de ocultación y revelación. El humor sería una actitud muy representativa del espíritu en que la incongruencia guarda cierta lógica.

Thomas Hobbes, en *Elementos de derecho natural y político*,¹⁴ manifiesta que en el siglo XVII el sujeto debía mostrarse cauteloso ante una suerte de “glorificación

¹³ Kant, 2003, página 148.

¹⁴ Hobbes, 1979, página 76.

repentina” experimentada a partir del fenómeno de la risa. Se da una comparación, entonces, entre la superioridad propia y las flaquezas de los demás. Esto implicaría un comportamiento “pusilánime” que subyace en el reírse de los otros. Hobbes, de manera prescriptiva, exhorta a reírse de los defectos de manera abstracta y no de forma singular.

Charles Baudelaire, en *Lo cómico y la caricatura* (en el capítulo “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”),¹⁵ plantea que es "diabólico" el sentimiento de superioridad que surge de la manifestación de la risa. Este autor destaca que Jesús, en su paso por la tierra, conoció la cólera y el llanto, pero no la risa. Cita Baudelaire: "A ojos de Aquel que todo lo sabe y todo lo puede, lo cómico no existe". De este modo, regocijarse en lo autocomplaciente de la risa no constituye algo propio del cristiano. Así, resalta del Eclesiastés: "Mejor es la tristeza que la risa, porque con la tristeza del semblante se corrige el corazón del pecador. El corazón de los sabios está donde hay tristeza; el de los necios, donde hay diversión". Baudelaire se interesa, entonces, por el satanismo de la risa, subrayando que tanto la risa satírica como la irónica son consideradas fenómenos "irreligiosos".

Arthur Schopenhauer plantea que el objetivo de la risa está vinculado con la idea de la incongruencia que se da entre aquellos datos que provienen de la percepción y los juicios elaborados por la razón. “La causa de lo risible está en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde”, refiere Schopenhauer.¹⁶ En el momento en que este autor utiliza el adjetivo “paradójica” podemos ver la naturaleza de lo humorístico como un fenómeno que posee al menos dos dimensiones, dos planos contrapuestos (una antítesis): la razón y la percepción. Esto tiene como consecuencia una suerte de *agradabilidad* espontánea, puesto que los datos que provienen de la percepción evidencian distintas elaboraciones racionales. Así, la razón es flagrantemente eclipsada por la sensibilidad.

Discípulo de Schopenhauer, Julius Bahnsen considera que solo el humor posee la medida ética correcta que permite otorgar a la vida un valor nulo.¹⁷ Hay una

¹⁵ Baudelaire, 2001, página 33.

¹⁶ Schopenhauer, 2002, página 36.

¹⁷ Bahnsen, 2015, página 144.

relación entre el humor y una visión desencantada de la vida. El humor muchas veces tiene su lugar como desenlace de una especie de completo pesimismo en cuyo seno habita lo trágico. Esta postura es comparable con la de otros filósofos que tratan lo humorístico como un fenómeno altamente subjetivo, es decir, desvinculan el objeto de lo reidero y ubican lo cómico no en el objeto sino en el sujeto que se vincula con ese objeto. El pesimismo para Bahnsen es bivalente: por un lado, la tragedia alardea de una capacidad para el dolor, mientras que, por otro lado, el humor ostenta su íntima nulidad (tiene la capacidad de neutralizar lo trágico). El humor no elimina esa esencia patética del mundo, pero modifica la forma de abordarla, puesto que introduce un *distanciamiento estético* entre el sujeto y el propio dolor. En ese sentido, late la idea de *distanciamiento* tratada por Bertold Brecht o por los formalistas rusos. El humor permite mirar por fuera de ese sujeto doliente para descubrir una íntima nulidad.

Friedrich Nietzsche sostiene que la risa tiene un potencial de carácter aniquilador. “No con la cólera sino con la risa se mata”.¹⁸ Existe la idea de que la risa aniquila todo, incluso a los dioses, que “se mataron de risa” cuando un dios celoso proclamó que solo existía una única entidad divina. La risa se convertiría en una especie de asesino infalible. Esta infabilidad constituye una dimensión atravesada por esta visión poética nietszcheana, a partir de la que emana la idea sobre el poder de lo reidero, en tanto y en cuanto constituye un comportamiento omnipresente, ubicuo. Esto genera un efecto de neutralización o de desprecio sobre los demás. Así como sucede con ese dios pretencioso que desencadena la risa entre sus pares, quien se ríe mira con cierto desdén el sujeto-objeto de lo humorístico. Esto se vincula con la postura del humor en relación con un sentimiento de superioridad.

Las teorías psicoanalíticas, especialmente las contribuciones de Sigmund Freud (1856–1939),¹⁹ se vinculan con la explicación de que lo cómico incide en los factores de ahorro, represión y liberación. Freud aborda el humor como una de las formas de lo cómico (esto se retomará en la parte del análisis); en concreto — sostiene— la menos compleja, ya que tiene lugar de manera íntegra dentro del

¹⁸ Nietzsche, 1997, páginas 12-14.

¹⁹ Freud, 1997, páginas 227 y 590.

territorio de la subjetividad. En coherencia con su explicación de lo cómico y del chiste como mecanismos de economía psíquica, le atribuye un ahorro en el gasto de sentimiento. Para Freud, el humor supone el triunfo del yo y del principio de placer. El humor sería una especie de mecanismo de defensa que pone en marcha el individuo frente a las adversidades, intelectualizando el suceso.

Henri Bergson (1859-1941), autor de uno de los ensayos más influyentes sobre la materia, *La Risa* (2008),²⁰ introduce a su vez un punto de vista complementario, pese a que la parte central de las tesis de Bergson gire en torno a las teorías de la incongruencia, como también veremos más adelante en la parte del análisis: “(...) el que ríe entra en sí mismo, se afirma a sí mismo con más o menos orgullo y tendería a considerar la persona del otro como una marioneta cuyos hilos tiene entre sus manos”. Bergson (2008) sitúa las causas de lo cómico en la repetición, en la inversión y en lo que denominó *interférence des séries*: dos esferas del significado entran en colisión para alumbrar una tercera.

La obra de Jean Paul Richter, *Introducción a la Estética* (1991),²¹ presenta una tesis que se resume en las siguientes tres características: la universalidad del humor, la idea aniquiladora o infinita del humor, y la subjetividad del humor. Para Richter, “el humor inspira seriedad y lleva a menudo la máscara trágica”. El humorista se proyecta en todo lo que observa, naciendo de la conciencia de sí mismo la parodia del yo. El humor posee un ingrediente profundamente plástico y corporal, y no se dirige al intelecto sino a los sentidos.

Dentro de las teorías antropológicas y sociológicas, cabe destacar el aporte de Bajtin (en sus estudios sobre lo carnavalesco y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento),²² ideas que se desarrollarán en la parte del análisis.

Clément Rosset retoma distintas reflexiones de Nietzsche.²³ Por ejemplo, la idea de que la risa posee un efecto “aniquilador”. Le agrega que, además, tiene un efecto “corrosivo” sobre su objeto. Toda producción se disuelve inmediatamente con ella. Constituye, entonces, un fenómeno que “ataca el armazón de un objeto”, lo

²⁰ Bergson, 1986, página 121.

²¹ Richter, 1992, página 102.

²² Bajtin, 1990, página 84.

²³ Rosset, 1974, página 47.

disloca. La risa deja intactos los elementos de una producción, pero disuelve el principio de su unión. “Luego de la risa, la realidad permanece, pero en estado deshuesado”. Con lo reidero el orden se pierde en el desorden. Aquello que presenta una estructura ordenada experimenta un carácter de desorden. La risa es exterminadora, puesto que suprime la realidad vigente por “engullimiento”. Rosset plantea un ejemplo que tiene que ver con la explosión de la central nuclear de Chernobyl. Una semana antes de esta explosión, la edición inglesa del periódico *Soviet Life* había publicado una nota titulada “Seguridad absoluta”. Con tal ilustración, más allá del “humor negro”, Rosset señala el carácter contrastivo de la risa.

El crítico y poeta norteamericano Elder Olson afirma que podría llegar a considerarse la vida de dos maneras diferentes: de una forma grave o de una forma alegre (en su obra *Teoría de la Comedia*).²⁴ Olson plantea, entonces, una visión dualista: todo depende de cómo el sujeto vea el objeto. De aquí surgen la tragedia y la comedia. Lo cómico vuelve soportable lo feo, mientras que con la catarsis trágica se asiste a una liberación de la tensión provocada por el desastre, por medio de “la condición sublime de los héroes”. Se produce, de esta manera, una relativización de aquello que suceda. La risa representa un arma subversiva.²⁵

Émile Cioran, en *Desgarradura*,²⁶ sostiene que el humor constituye una legítima alternativa a la fatalidad de la existencia. Según este autor, solo quienes practican el humor han intuido la inanidad y lo frívolo que radica en la seriedad, puesto que la existencia puede estar recubierta de un manto vinculado a lo trágico, pero aquella no es seria por sí misma. “El universo no es serio. Hay que tomárselo trágicamente a broma”, dice Cioran. En esa cita podemos verificar que los sujetos que poseen una esencia que está “liberada” saben neutralizar con humor lo trágico de la vida y, como consecuencia natural de este modo de vivir, no ceden ante el patetismo. Aquel que

²⁴ Esto hace pensar en *Melinda and Melinda*, de Woody Allen, del año 2004. La protagonista de este film, llegada a Manhattan desde el interior de los Estados Unidos, durante la primera parte, atraviesa distintas experiencias en las que se la muestra con una visión gris, triste, abrumadora. La segunda mitad de la película es lo opuesto: su vida está atravesada por una perspectiva esperanzadora, positiva.

²⁵ Olson, 1980, página 23.

²⁶ Cioran, 1979, página 60.

es capaz de cultivar la dimensión estética aprecia a los bromistas y detesta la tragedia. Lo cómico alberga uno de los más grandes valores de la existencia. La risa, plantea Cioran, constituye una victoria verdadera, puesto que es la única que triunfa tanto sobre la vida como sobre la muerte.

El historiador francés Jacques Le Goff, en “La risa en la Edad Media”,²⁷ afirma que la risa es un fenómeno cultural (pues dependiendo del período histórico, las actitudes hacia ella, las formas en que se manifiesta y sus objetivos cambian) y social (en tanto práctica con sus propios códigos, sus agentes y su teatralidad). Retomando los postulados de Bergson, de Freud y de otros, Le Goff sostiene que en el abordaje del Humor aparece el problema complejo de la interrelación de los valores, la mentalidad, las manifestaciones y la estética de la risa. Lo reidero se expresa, y esto es esencial para este historiador, en y a través del cuerpo, fenómeno que no ha sido contemplado por muchos investigadores. Le Goff cita a Georges Bataille (con la idea de que “la risa es la forma específica de la interacción humana”) y luego asegura que la risa, ya sea en la teoría o en la práctica, permite comprender las estructuras de una sociedad y sus modos de proceder. Finalmente, Le Goff refiere al otro gran medievalista que es Bajtín para coincidir con él en la idea de que la risa se libera en el espacio público.

El semiólogo argentino Oscar Steimberg, en un artículo titulado “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”,²⁸ se dedica a establecer una tajante diferenciación entre los conceptos de “lo cómico” y “lo humorístico”. En la tesis hemos de seguir su propuesta de modo tal que no haya mayores confusiones en la nomenclatura. Steimberg vincula el “reino de lo cómico” en tanto concepto general, mientras que un fenómeno particular es lo que está ligado a “lo humorístico”. El semiólogo se basa en los postulados de Freud para establecer esta distinción. Para Freud, lo cómico ha de relacionarse con aquello que produce un quiebre de isotopías o previsibilidades textuales ya sea de manera consciente, ya sea de manera inconsciente. Existe un placer en la percepción de lo cómico y desencadena tal fenómeno un “sentimiento de superioridad”, pues la comicidad

²⁷ Le Goff, en Bremmer y Roodenburg, 1999.

²⁸ Steimberg, 2001.

está siempre depositada sobre un tercero (lo que implica que siempre involucra a un receptor para “invitarlo” a la “agresión compartida”). El Humor, en cambio, siempre se traduce en la existencia de un compromiso del sujeto en su propia humorada, lo que sería igual a sostener que el sujeto tematiza una ofensa, sobre sí mismo, recibida desde el mundo exterior. Es en este sentido que, según Steimberg (quien en su artículo se dedica a proponer varias reflexiones en torno al humor gráfico), la ironía está en relación con el humor a raíz de la naturaleza metacomunicativa que posee (pues la ironía siempre necesita que se apele al referente para dilucidar su sentido). Para Steimberg, tener humor es ponerse en ridículo a sí mismo, y construir comicidad sí o sí requiere de la presencia de un tercero otro sobre el que recaiga lo reidero.

Oscar Traversa, en su artículo “Apuntes acerca de lo cómico fotográfico”,²⁹ hace referencia a Henri Bergson en distintas citas y reformulaciones como para señalar una idea contundente: el humor es un evento social. Luego sostiene Traversa que lo cómico es lo que nos ha hecho reír junto a otros como para reforzar la postura que lo liga con el intelectual francés. Asimismo, en otro pasaje, retoma también a Freud (quien a su vez retoma a Kant) en el momento en que hace alusión a “la fugacidad del engaño” toda vez que se produce un fenómeno cómico (“el no poder engañarnos más que por un instante”). Retoma a Bergson, además, con la idea de que “se hace lo que no puede hacerse” en cualquier situación cómica. Esta suerte de introducción teórica en su artículo le sirve como preámbulo para luego imaginar una tipología de fotografías (“seca”, que es una instantánea sin alteraciones añadidas; “húmeda”, que es la foto con alguna inscripción verbal y que requiere un saber mundano por lo que lo cómico se desata en una recepción circunstanciada; “rústica”, que se da en el caso de una fotografía con algún efecto de deformidad en el sujeto u objeto retratado; y “larga”, que revela una compleja instancia de producción, que se caracteriza por la mostración de una configuración) en las que siempre lo reidero está presente, aunque de muy diferentes maneras.

²⁹ Traversa, 2005.

En otro trabajo,³⁰ Traversa retoma conceptos de distintos autores y los pone en diálogo con cierto corpus ligado al discurso gráfico de las tapas de las revistas. A mediados de los 80, este autor escribió con Steimberg “Por donde el ojo entra al diario”, un artículo en el que reflexionan sobre lo reidero. En este libro de 2014, Traversa hace alusión a Bergson nuevamente y coincide con él en la idea de la imposibilidad de la circunscripción de lo reidero a partir de que este constituye un universo bien “heteróclito” de posibilidades. Además, cita a Freud y hace mención al chiste y la relación con el inconsciente tanto en lo oral como en lo escrito. Traversa retoma, de Freud, la idea de que lo cómico requiere dos sujetos —quien genera lo reidero y la persona objeto de ello—, mientras que el chiste requiere tres sujetos —quien produce lo humorístico, quien lo recibe y la persona objeto— y trata lo risible en las tapas de las revistas en su contacto con el público. Así, rastrea las variantes que se manifiestan en las tapas, que es *por donde el ojo entra* a esas publicaciones. Asegura el semiólogo que las tapas siempre gozan de cierta autonomía con relación al resto de la publicación como si se tratara de un subgénero.

Damián Fraticelli, en su tesis doctoral “Cuando la televisión ríe de su enunciación. Un análisis sociosemiótico y mediático de los programas cómicos posmodernos de la Ciudad de Buenos Aires (1992-2005)”,³¹ sostiene que la risa constituye un “reflejo incontrolable” que se produce en el marco de una interacción que es siempre de carácter social y que el Humor “cabalga” sobre el chiste y sobre lo cómico (aquí Fraticelli se basa también en los aportes freudianos). Mientras que en lo cómico, tal como sucede en el caso del chiste, se articula una representación, en una circunstancia dada, que luego se rompe, se frustra, por la irrupción de una nueva configuración, en el Humor no habría tal comparación de construcciones en tanto la situación comunicativa está “dominada por una excitación de un sentimiento a evitar”. Asimismo, mientras que lo cómico se funda en una relación de dos (el sujeto que descubre lo cómico y el objeto cómico), en el humor solo se requiere la presencia de un sujeto (he aquí que se da el desplazamiento del “yo” al “superyó” que “ahorra” un determinado sentimiento de sufrimiento). Fraticelli añade —antes

³⁰ Traversa, 2014.

³¹ Fraticelli, 2016. Tesis doctoral para la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

de abordar una tipología consistente en diferenciar lo humorístico posmoderno³² más allá del humor clásico y del humor moderno en los programas cómicos de la televisión argentina— que, en el caso del chiste, se requiere la presencia de tres: el creador del chiste, su receptor y el objeto sobre el que se construye lo reidero.

En la actualidad, es el carácter de interdisciplinariedad la base de los análisis sobre el humor más recientes como consecuencia de la complejidad intrínseca de los procesos que intervienen en su producción y de la multiplicidad de sus potenciales recepciones. En verdad, el estudio del Humor no ha sido muy extenso ni profundo hasta ahora. Ha sufrido cierto soslayamiento por parte del exclusivismo académico y, además, ha experimentado las limitaciones de un tratamiento científico dirigido a generar la construcción de una teoría del Humor en la que reposan como objetos de análisis, más allá del chiste o la comicidad, otros elementos tales como lo son, a modo de ilustración, la historieta (desde el grafismo) o la comedia (desde la literatura o el cine). El objetivo aquí es ofrecer algunos elementos que sirvan para superar esas limitaciones y para cubrir ciertos vacíos. Este ha de ser un objetivo fundamental en la presente tesis: el de abordar las configuraciones humorísticas almodovarianas desde lo discursivo y lo social. Asimismo, se busca llenar otro vacío que solamente encuentra algunos pocos artículos bibliográficos como material de reflexión: ¿de qué distintos modos pueden interpretarse las marcas humorísticas en el cine de Almodóvar? Existe abundante bibliografía sobre el director español, pero no existe ningún análisis autónomo sobre la configuración humorística en su producción a no ser por breves fragmentos en ponencias, críticas, reseñas o ensayos.

³² Más allá de que “la cultura postmoderna hace uso y abuso de las convenciones del discurso”, Hutcheon, 2014, página 35, empleamos en esta tesis el vocablo “posmodernidad” antes que el de “posmodernismo”. El primero de ellos, por sobre el segundo, entra en estrecha vinculación con una perspectiva filosófica. Dice Hutcheon: “(el término) postmodernismo debe ser el más sobre- y sub-definido”, ídem, página 39.

ESTADO DE LA CUESTIÓN. SECCIÓN B: SOBRE ALMODÓVAR

Proveniente de un pequeño pueblo español de la región de La Mancha, cuyo nombre es Calzada de Calatrava, muy cerca de Ciudad Real, Pedro Almodóvar fue, en los comienzos de los años ochenta, una estrella de la denominada *Movida*

Madriileña, círculo revolucionario de música, moda y arte que irrumpió en los últimos años de la dictadura del “Generalísimo” Francisco Franco. Ya desde su primera película, *Pepi Luci Bom y otras chicas del montón* (1980), la filmografía del realizador siempre ha puesto en discusión conceptos de género, de clase o de sexualidad. Además de indagar en temas transgresores, el director ha estado vinculado habitualmente a la controversia, producto de la polémica que ha ido generando su producción a lo largo de su carrera. Su compañía productora, El Deseo, es en la actualidad una de las más grandes de la península ibérica. Asimismo, Almodóvar lanzó a la fama internacional a toda una generación de estrellas españolas, entre ellas Penélope Cruz y Antonio Banderas. Aunque siempre se plantó en una pertinaz postura española e independiente, Almodóvar ha incorporado, a manera de guiños intertextuales, a un gran número de directores tan disímiles como John Waters, Alfred Hitchcock o Andy Warhol, entre muchos otros. Tanto el régimen franquista como la “Movida” pasaron a través de él y lo hicieron articular un estilo provocador y una veta extravagante. Con lenguaje vulgar, pedestre, con un sentido del humor ácido y con la generación de una atmósfera singular, siempre ha construido textos en los que lo desenfadado ha estado presente. Vayan a continuación, en ocho apartados precisos, las reflexiones que distintos investigadores han vertido sobre los varios estilemas almodovarianos.

1. La representación de la mujer

Mujeres bellas, feas, fuertes o débiles, las famosas “chicas Almodóvar” ganaron un lugar preponderante en la historia del cine de España y del mundo. El hombre es, generalmente, siempre el centro de sus conflictos: las mujeres no se sienten demasiado queridas y en reiteradas oportunidades se ven ridiculizadas,

dejadas o menospreciadas. Más allá de todas estas circunstancias, Almodóvar delinea distintos personajes femeninos llenos de valentía, un tanto neuróticos, pero cargados de coraje al fin y al cabo. Asimismo, la homosexualidad y el transformismo forman parte sustancial de sus películas. La ambigüedad permite ver hombres viriles y al mismo tiempo femeninos como el personaje de Marco (encarnado por Darío Grandinetti) en *Hable con ella* o el juez Domínguez (papel representado por Miguel Bosé) en *Tacones lejanos*. La figura de la Madre (así, en mayúsculas) es de gran importancia, ya sea si es presentada como una mala madre (*Tacones lejanos*) o como amorosa (*Volver y Todo sobre mi madre*). Francisca “Paca” Caballero, la madre de Almodóvar, participa brevemente en cuatro de sus películas: *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Átame!* y *Kika*.

Frédéric Strauss³³ dedica un capítulo íntegro a *La Flor de mi Secreto* y la define como un retrato de una “mujer en crisis”, como en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* o *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*. Strauss destaca que la protagonista no se expresa de un modo histérico, como en *Kika*, sino que el film posee un ritmo lento, cansino, abúlico. A diferencia de *Kika*, film alocado, descabellado y de carácter coral, aquí se focaliza en un único personaje: la cámara sigue los sentimientos lentos y depresivos de su protagonista, como si se solidarizara con la diégesis. Respecto a la parte técnica, Almodóvar detalla a Strauss la escena del intento de suicidio de la protagonista, disuadida al escuchar la voz de su madre en el contestador. Así, emplea el fundido a negro que representa la oscuridad en la que se encuentra sumida la protagonista. Luego abre la cámara para centrarse, empleando el plano detalle, en la boca de la mujer que exclama: “Mamá”.

Stephen Maddison, otro autor que ha indagado sobre los roles femeninos en el cine almodovariano (y más precisamente en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*), nos dice, en un artículo titulado “Pedro Almodóvar and *Women on the Verge*: the heterosocial spectator and misogyny”,³⁴ que en la medida en que Iván esquiva o elude a Pepa, está a la vez eludiendo al narratario³⁵ (Iván no aparece sino

³³ Strauss, 2001, página 112.

³⁴ Maddison, 2006, página 5.

³⁵ En la tesis siempre usaremos el término “narratario” y no el de “espectador” en tanto y en cuanto la

muy poco en la historia; se lo alude o se lo menciona, pero no se lo muestra casi nada). En este sentido, el autor considera el modo en el que se plantea al narrador: en esta comedia, Almodóvar crea un narrador que se focaliza sobre Pepa. Esto, como recurso de perspectiva, permite sembrar intrigas en el narratorio acerca de lo que sucede con los demás personajes de la comedia, principalmente con Iván. Este autor sostiene que con este film se construye el paradigma de un “gineceo”, de un mundo de mujeres que serán las criaturas elegidas por Almodóvar para la construcción de sus historias, tanto a nivel diegético como mimético y estructural. Los hombres, en esta trama gobernada por un universo femenino, son prescindibles, parasitarios. Maddison se refiere a este recurso narrativo en términos de “masculinidad elusiva”, describiendo un universo en el que la femineidad ocupa la totalidad del espacio de manera sufriente, lo que genera cierta empatía del público por este grupo a la vez que una gran antipatía por el personaje de Iván.

José Enrique Monterde Lozoya,³⁶ en “Callejón sin salida, Kika”, realiza, tal como lo apunta el título, una feroz crítica, centrándose en la escena de la violación, puesta en cuestión por su “tono risueño y exculpatorio”. El crítico acaba reduciendo la figura de Ramón considerando que su mayor problema no es su Edipo o su voyeurismo, sino más bien su capacidad de enamorarse y vivir con alguien inaguantable como una mujer como Kika.

Peter William Evans, en su libro *Mulheres à beira de um ataque de nervos*,³⁷ se refiere a esta comedia, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, como la historia de “alguien que usted conoce” en referencia al fuerte fenómeno de proyección e identificación que generan los personajes femeninos, principalmente el encarnado por Carmen Maura. El libro de Evans cita, además, a la psicoanalista Melanie Klein para referirse a la relación casi enfermiza que Pepa tiene con Iván, y concluye que corresponde esta última a ese tipo de mujeres que ejercen un papel de madre sustituta, a las que el hombre paradójicamente exige tanto intimidad como independencia. Por otro lado, señala que en este film (con el que el director recibe

de aquí no representa una investigación en recepción y, por ende, no se conoce el comportamiento del público efectivo, el presente, el auditorio real, concreto.

³⁶ Monterde Lozoya, 1993, página 60.

³⁷ Williams Evans, 1999. (He manejado una versión en lengua portuguesa).

su primera nominación al Óscar, hecho que determinaría un punto de inflexión en su carrera) se verifica una gran influencia de las comedias populares (en el sentido de “exitosas”, es decir, de gran suceso “en la taquilla”) cuyas principales referencias son las hollywoodenses y ese otro tipo de comedia llamada “de enredos”, “de puertas”, “disparatada”, cuyos vaivenes inesperados y equívocos generan el efecto de comicidad. Evans hace hincapié en la obsesión que Pepa siente por Iván, personaje en quien se entrecruzan los sentimientos de afecto, deseo, rechazo y hastío. Finalmente, todo indica que en esta película, como en tantas otras de Almodóvar, se verifica el paradigma por el que los hombres son crueles y las mujeres las pobres víctimas en las relaciones sentimentales que involucran la pasión y el deseo. A este respecto, cabe la reflexión de que los hombres, en el imaginario de Almodóvar, son de menor importancia y permanecen en un segundo plano; son, salvo excepciones como *La piel que habito*, *La mala educación* o *La ley del deseo*, tratados con menor profundidad, pues las mujeres se erigen como las principales protagonistas y de acuerdo a patrones que se orientan hacia ribetes cómicos que recuerdan —la comparación corresponde a Evans— a los famosos integrantes del grupo Monty Python: figuras que encarnan la locura, la torpeza, la incompetencia con respecto a la autoridad. Este patrón, que corresponde a un tópico en la literatura y en el cine, se puede observar, por ejemplo, en los policías que intervienen hacia el final de la historia.

Paul Julian Smith,³⁸ por otro lado, también se refiere a *Kika*, su décimo film, como “una caravana de mujeres fuertes”, subrayando sus estereotipos: la buena de Kika, la mala de Andrea y la fea de Juana. El contexto histórico del film muestra cómo en España, aun diez años después del arribo del socialismo, están muy presentes la homofobia y la misoginia. Subraya también un “placer visual ultrafeminista” confirmado por el final: una muchacha risueña, *naïve*, feliz, como Kika, a pesar de sus diferentes avatares, surge victoriosa y, tras ayudar a un joven con un problema con el auto, acaba yéndose con él: es otro *happy end* en la filmografía de Almodóvar.

³⁸ Smith, 2000, página 80.

Esta felicidad final de la protagonista contrasta con el enfrentamiento en el duelo³⁹ entre Nicholas y Andrea Caracortada.

En la recopilación de Bradd Epps y Despina Kakoudakis⁴⁰ aparece un interesante artículo, “Almodovar’s girls”, en que Leo Bernasi y Ulysse Duttoit destacan cómo Manuela, el personaje principal de *Todo sobre mi madre*, al regresar a Barcelona, “intenta completar el álbum familiar”.⁴¹ Este personaje, como la mayoría de las mujeres de Almodóvar, ostenta un “gran sentimiento de madre”.

En “Los fantasmas amistosos en *Volver* de Pedro Almodóvar: Una interpretación freudiana”, de María D. Blanco-Arnejo,⁴² leemos que los dos hombres que cometen incesto en *Volver* mueren de forma violenta como consecuencia de sus actos (tal como lo refiere Dante en su *Comedia*, en la “Ley del Contrapaso” mediante la que se premia o castiga en la muerte a los hombres de acuerdo a sus acciones en vida). Blanco-Arnejo dice, también, que en este film se construye la historia, como en tantas otras obras de Almodóvar, sobre el personaje femenino y que los hombres quedan en segundo plano de protagonismo. La presencia del hombre permanece, por lo tanto, nuevamente vedada, centrándose la historia en el universo de las mujeres. Podemos decir, de acuerdo a lo apuntado por la autora, que los hombres son los malvados, los castigados por sus actos: “el amor es una fuerza femenina y el odio es una fuerza masculina”. Recordemos la escena humorística en la que la hija de Raymunda, que está conviviendo con un hombre, es atacada por él. La adolescente lo mata con un cuchillo y, cuando Raymunda aparece, limpia y oculta el asesinato. En ese momento aparece un vecino, que toca el timbre: Raymunda lo atiende y el hombre le llama la atención sobre una mancha de sangre sobre su hombro. “No es nada”, dirá Raymunda. “Es cosa de mujeres”. Esas palabras, salidas de boca de Raymunda, tal vez sean útiles para definir la totalidad de la historia planteada por *Volver* e ilustrar la tradición almodovariana del “apañamiento” entre pares del mismo sexo.

³⁹ Un duelo similar sucede en las historias de *Carne trémula* y *Matador*.

⁴⁰ Epps y Kakoudakis, 2009.

⁴¹ Ídem, página 308.

⁴² Blanco-Arnejo, 2012, página 17.

2. La tematización del amor

Una de las temáticas universales por excelencia (recordemos buena parte del contenido de *El banquete* o *El Fedro* de Platón) ha sido uno de los más legítimos pivotes en la imaginación guionística de Almodóvar a lo largo de toda su filmografía. A este respecto, el investigador Ramón Navarrete Galiano⁴³ considera que el director manchego suele construir diégesis (y para eso apela a la ejemplificación de varias escenas en media docena de films) en las que habitan el amor no correspondido, amores rotos, el amor imposible, *fou*, desvariado, "más allá de cualquier límite racional".

José Manuel Saez González,⁴⁴ por otro lado, sostiene que en *La piel que habito* se cristaliza el *amour fou*, al que se refería Navarrete Galiano, a partir de la instalación de un entorno familiar disfuncional y también a partir de la articulación del poder destructor del deseo. Además, se refiere a la actuación de Antonio Banderas en términos de una economía del gesto en su rostro, factor que se ajusta muy bien a la caracterización de la perversidad y la psicopatía. También señala que en este film se da la presencia de un choque de contrarios como una díada de opuestos: Eros y Tanatos. Por un lado, la armonía y el formalismo de Eros; por otro, lo descabellado, lo desmesurado, lo hiperbólico y lo patológico de Tanatos. Finalmente, escribe Saez González que se produce una casi imposible identificación por parte del narratario con el personaje principal, posiblemente por la marcación de tantas características ligadas a la perversión por parte del cirujano.

Jean-Max Méjean⁴⁵ considera que *Átame!* refleja "la imposibilidad del amor y el jaque a la verosimilitud". Respecto a la trama amorosa, debe matizarse la apreciación de Méjean: aquello a lo que alude el prefijo "im", que funciona durante el ochenta por ciento inicial de la película, queda neutralizado en el último veinte por ciento cuando cambian los sentimientos de la protagonista. En cambio, la ausencia

⁴³ Navarrete Galiano, 2011, página 79.

⁴⁴ Sáez González, 2011.

⁴⁵ Méjean, 2007, página 66.

de verosimilitud está presente durante toda la diégesis, ya desde los minutos iniciales. Así, la tristeza de la directora del psiquiátrico cuando despide a Ricky apunta a una relación extraña y poco verosímil entre ambos dado el rol jerárquico de ella sobre él. Esta circunstancia parece un indicio de lo que luego se dará en el resto de la historia. La célebre frase de la película, "tengo veintitrés años, cincuenta mil pesetas y estoy solo en el mundo. Me gustaría ser un buen marido para ti y un buen padre para tus hijos", apunta también a este "jaque a la verosimilitud" que condice con la explicación psicológica del conflicto interno del personaje encarnado por Victoria Abril: el síndrome de Estocolmo.

Nuria Vidal, en su libro *El cine de Pedro Almodóvar*,⁴⁶ pionero en lo que respecta al quehacer del director, expresa que *La Ley del Deseo* es "un melodrama hiperrealista con humor negro". Por otro lado, la autora sostiene que en esta película existe una suerte de contradicción (ya que "con un amor, no hay salvación") que se emparenta con la cualidad de inasible del deseo: basta con que un deseo sea satisfecho para que, inmediatamente después, ese deseo experimente una mutación y se pose sobre otro objeto nuevo. Esta imposibilidad que sufre el deseo de ser cumplido es uno de los temas que expone el film y que será el punto de partida para el relato melodramático⁴⁷ que se irá tejiendo a lo largo del argumento. Por otro lado, la aseveración de Vidal también nos remite, una vez más, a la paradoja del amor y al desencuentro entre amantes no correspondidos. Vidal acerca la idea del erotismo puro, del amor pulsión. Se trata de un tipo de erotismo relacionado a la sensualidad de los cuerpos y a la idea de que la intensidad es mayor en la medida en que se vislumbra la destrucción, la muerte del ser que es objeto de deseo. Recordaremos en este punto aquella operación almodovariana de retoma, de calcarse a sí mismo; en este sentido, por ejemplo, podemos citar una de las líneas argumentales de *Carne*

⁴⁶ Vidal, 1988.

⁴⁷ Según Mercer y Shingler, 2004, los términos críticos de "emoción" e "identificación" son inherentes a la historia de la "imaginación melodramática" que aparecen en múltiples exploraciones sobre los ensayos sobre cine en distintas épocas y continentes, ya desde las reflexiones sugeridas tempranamente en los años veinte por estudiosos del Formalismo Ruso tales como Sergei Balukhatyi, Boris Tomashevsky y Adrian Piotrovsky, quienes analizaron los elementos formales del Melodrama como un género en contraste con un acercamiento ideológico que propuso fundamentalmente sus fuertes valores teatrales y didácticos identificados con el Nuevo Teatro Soviético dirigido a públicos masivos en una nueva sociedad revolucionaria.

Trémula, en la que también asistimos a una historia de pasión en la que un par de personajes (un matrimonio sobre el que gravita una enorme tensión) terminan con sus vidas haciendo uso de armas de fuego. Lo que plantea Vidal es que *Matador* trata sobre el amor, pero con un matiz de intensidad que se potencia hasta provocar la aniquilación recíproca de los enamorados (es muy similar la escena en ambos films).

Frédéric Strauss, autor de *Pedro Almodóvar, un cine visceral*,⁴⁸ argumenta que en *La ley del deseo* Almodóvar da forma a su propia percepción del deseo como “algo muy duro y muy humano”. En palabras del autor, existe en el individuo “una necesidad de sentirse deseado” y podemos deducir de esto que, a partir de ese deseo mencionado, tendrá lugar todo un universo de sentimientos de orden casi metafísico. Allí, precisamente, queda involucrado el más elevado misterio al que puede asomarse un hombre: el amor como medio para espantar la muerte. En ese juego, las proyecciones del deseo no siempre son correspondidas y hasta se observa una constante que en el vértigo de la seducción se vuelve ley: el sujeto desea a quien no lo corresponde y, paralelamente, es deseado por quien no puede desear. El amor no correspondido aparece, por lo tanto, como una de las heridas más trágicas; y así debe haberlo entendido Almodóvar, ya que gran parte de su obra se construye en torno a los laberintos pasionales, al amor y al sexo, a las traiciones y a los enredos sentimentales. *La Ley del Deseo*, rodada en los albores de su carrera como director, ya estaba dando forma a sus obsesiones con respecto al amor: los amores no correspondidos, la pasión y el deseo como ley universal de atracción humana. En el caso de *La Ley del deseo*, tenemos a un personaje, Pablo, que escribe una carta para Juan, el joven del que está enamorado. En dicha carta, Pablo escribe lo que a él mismo le hubiera gustado leer y le pide a su enamorado que la firme. Esta suerte de autoengaño es, a su manera, una forma de burlar el deseo y, por otro lado, sentirse objeto deseado.

Hay algunos pasajes del libro de Strauss en el que el autor cede la palabra al director para que en sus propios términos se refiera a ciertos elementos de su obra

⁴⁸ Strauss, 2001.

que resultarán de interés.⁴⁹ Al ser interrogado sobre la temática de *Matador*, Almodóvar explica: “Pretendo que se identifique más con la sensibilidad, con la mentalidad, con la idea del amor y de la muerte que hay detrás de eso; no con la realidad de dos personajes que matan”. De esta cita rescataremos dos ideas fundamentales. La primera se relaciona con casi toda su obra, y tiene que ver con la construcción de historias de personajes arrasados por una “hipersensibilidad”, “duros” en apariencia, pero que en realidad son ingenuos y se ven desbordados por el ajedrez del deseo. Personajes inquietados, sujetos, arrasados y puestos en un huracán mental y sensible, que pierden su eje y se desarmonizan en un extremo, muchas veces, bestial. La segunda idea, que también opera en toda su obra, pero en *Matador* de manera más enfática, es la de no pensar o anclarse tanto en la “realidad” como en la “idea”. En este caso, en la idea del amor y de la muerte, y no en la realidad de dos personajes que matan. Aparece entonces la poetización de lo fatal como idealización del sexo, del amor y de la muerte, elevando el acto trágico a la categoría de paradigma platónico en que lo material es sustituido por lo connotado para dar paso a la metaforización que de esos elementos se desprenden. Es decir que al director no le interesa dar cuenta del hecho material, real, cruento, explícito y mecánico del sexo o de la muerte; esos elementos son símbolos de algo más elevado y complejo, puestos al servicio de un lenguaje artístico específico.

“El discurso sobre el cine de Almodóvar en la España de los años ochenta”, de Edson Alves de Sousa y Ángel Beldarraín, aparece en la revista *Nueva Época*. Allí⁵⁰ los autores establecen el género *thriller* como un sello en la cinematografía de Almodóvar y exponen que la historia amorosa a la que asistimos en *Matador* no es ajena a aquella nomenclatura. Los autores, en este caso, hacen referencia a varias historias almodovarianas, pero con un leve cambio original; Alves de Sousa y Beldarraín hablarán de “sangre, sexo y sino”. Esta sibilante y aliterada trinidad temática alude a la muerte, a la pasión y al destino, como si lo trágico formara parte de la vida de los personajes y como si todo, de alguna manera, ya estuviera signado de antemano por la providencia. El desenlace fatal en el que dos amantes se

⁴⁹ Strauss, 2001, página 126.

⁵⁰ Alves de Sousa y Beldarraín, 2006, páginas 33-42.

autodestruyen es, por lo tanto, inevitable y constituye una obsesión en el imaginario de Almodóvar, según ambos autores.

Alberto Mira, en el artículo titulado “Camp y underground homosexual en *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*”, que formó parte del número 85 de la revista mexicana *Razón y Palabra*,⁵¹ aborda el tema de la representación de lo que denomina una “cinefilia gay” sentimental y cree reconocer una necesidad por parte de Almodóvar de ligar sus historias con la homosexualidad en una suerte de tematización autobiográfica. Mira opina al respecto que esta condición fue un elemento caro a los Estados Unidos y que le permitió a Almodóvar alcanzar el reconocimiento de la academia cuando fue candidato para el premio Óscar por sus películas. Según Mira, la crítica norteamericana recibió con beneplácito la inclusión y el tratamiento de lo amoroso en la homosexualidad en las diégesis almodovarianas. Esta cinefilia, además, viene articulada por distintos elementos que el autor diferencia: el uso excesivo del estilo melodramático (elemento que encuentra un fuerte anclaje en la banda sonora, la música incidental y las canciones elegidas para determinadas escenas)⁵² y de elementos ligados a lo novelístico. Otro elemento a partir del que se cristaliza la cinefilia gay queda definido por la estilización del musical, es decir, a través de la adaptación de una diégesis al formato del musical. El amor, según Mira, en la filmografía almodovariana, en sus distintas facetas, “hace daño”, está frustrado o desdichado, o está ligado casi siempre al sexo (que en reiteradas ocasiones se solapa con la muerte, con el *amour fou*⁵³ que lleva a los amantes a enloquecer, a morir o a matar). Por lo general, ese amor es uno del que son víctimas los personajes femeninos, que lo sufren, y que desencadena

⁵¹ Mira, 2014, páginas 22-34.

⁵² No habría que soslayar ciertas ideas propuestas por Gramsci, 1985, en torno al melodrama. El intelectual italiano expresó ciertas ideas en torno al concepto en el marco de la “cultura popular” que está conectada con el folklore y sus implicancias: el folklore, fenómeno que debería estudiarse en realidad como una concepción del mundo y de la vida implícita en determinados estratos sociales y en oposición a las concepciones “oficiales” del mundo. Gramsci asegura que solamente en el folklore se encuentran evidencias sobrevivientes adulteradas y mutiladas de la mayoría de las concepciones sociales.

⁵³ *Amour fou*, expresión francesa, se refiere al amor irracional, desmesurado, que se siente por una persona que “no conviene”, que “no nos quiere” o que nos va a “destruir”, lo que comporta una dosis de obsesión.

comportamientos atravesados por los celos y por deseos que adoptan la forma de “ajustes de cuentas”.

Jaime García Saucedo⁵⁴ arriesga una tesis feliz cuando considera *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* como el “triumfo del sentimiento”, en tanto que en la historia se representan los distintos modos del deseo, el amor y las pasiones, tomados en ocasiones de manera transgresora (mostrando un amor lésbico entre una adolescente y un ama de casa) o bajo aspectos nocivos: el masoquismo y el sadismo. Respecto a esto último, la violencia de género en la escena de la violación tratada livianamente tuvo mala acogida por parte de la crítica. Esta liviandad debe entenderse como la voluntad del director de mostrar una faceta más, sin enjuiciarla, de las pasiones y su empleo como elemento aliviador, mostrando algo monstruoso y deformándolo en pos de un efecto tragicómico, sin recurrir a formas cómicas tradicionales para crear ese artificio. Fue también un intento de atentar contra lo decible en una época en que la censura estaba aún muy presente en la España posfranquista.

La investigadora española María Inmaculada Sánchez Alarcón, en su artículo titulado “El color del deseo que todo lo transforma. Claves cinematográficas y matices culturales en el cine de Pedro Almodóvar”,⁵⁵ incluido en la revista colombiana *Palabra Clave*, menciona un cameo en el que el director interpreta a un diseñador de modas (Francis Montesinos) que fue un icono en la España de los 80. Dice Sánchez Alarcón que esos modelos, esos vestidos que se muestran en la escena, están poniendo en evidencia el enfrentamiento erótico entre los dos personajes femeninos principales interpretados por Assumpta Serna y Eva Cobo. Según la autora, el enfrentamiento en torno al diseño y el vestuario está reflejando una pugna, un duelo secreto, cuyo objetivo es el amor del personaje encarnado por Nacho Martínez. Este duelo, por otra parte, discute cierta obsesión por la tauromaquia como ejercicio de pasión y de muerte que, en cierto modo, se complementa con una pulsión latente a lo largo de todo el relato que se vincula con el asesinato como elemento de placer en sí mismo.

⁵⁴ García Saucedo, 2006, página 73.

⁵⁵ Sánchez Alarcón, 2008, página 330.

Hiber Conteris, en el artículo para la revista *Letras Hispánicas* titulado “Ritual de sexo, amor y muerte en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar”,⁵⁶ reflexiona sobre un tema que podemos proyectar en *Matador* y que tiene que ver con la tendencia de Almodóvar a ceder al más “profundo nivel del inescrutable nexo ontológico entre sexo, amor y muerte”. Es decir, el autor propone la idea de que aquella tendencia que será el punto de partida para el film *Hable con Ella* ya había sido prefigurada por el director en *Matador*. Es en esta película en la que, según Conteris, Almodóvar comienza a configurarse en su modo de contar historias, en su cosmovisión artística, en su episteme. A partir de este momento, el director comenzará a elaborar sus historias alrededor de tres fuertes elementos característicos en su universo cinematográfico: el amor, el sexo y la muerte. Este conjunto, que tal vez constituya los temas centrales y obligados del espíritu humano, se manifiesta en la “apoteosis diegética de este film”:⁵⁷ hacia el final de *Matador*, los personajes Diego Montes y María Cardenal, luego de haber mantenido una intensa relación sexual, se matan recíprocamente.

Brenda Cromb,⁵⁸ por otro lado, considera *Átame!* desde su perspectiva romántica y la califica de “romance perverso” que termina no con el abrazo de un amante, sino con la escena en la que Ricky, Lola y Marina se dirigen en auto al hogar de la nueva familia, el pueblo del que son originarias las hermanas, lo que presupone una nueva vida para todos. Según la investigadora canadiense, Marina ha de convencer a su hermana Lola de que “su amor es genuino”, lo cual ahonda en lo absurdo de la trama, ya que, si bien podemos llegar a entender los sentimientos de Marina hacia Ricky, una de las características del síndrome de Estocolmo es la irracional empatía del secuestrado hacia su secuestrador (el comportamiento de la hermana supera los límites de lo lógicamente esperable, lo que eleva la carga de absurdo de la trama). Cromb considera que, si respaldamos la idea de que Marina se quede con Ricky, refrendamos a un hombre que coacciona violentamente a una mujer a la sumisión y a una mujer que ama a su opresor. En cambio, si apoyamos el escape de Marina, negamos la posibilidad de los deliciosos placeres de su unión

⁵⁶ Conteris, 2004, páginas 2-9.

⁵⁷ Ídem, página 8.

⁵⁸ Cromb, 2008, página 131.

romántica y erótica, lo que supondría, en nuestra opinión, negar la poética de Almodóvar.

Gwynne Edwards⁵⁹ considera *que Átame!* le debe algo al cine de terror, característica que será más evidente en *Matador*. Confrontemos el microdiálogo entre Máximo Estrella y su asistente, y que Edwards destaca para señalar la delgada línea que separa el amor del terror:

“Asistente: Esto parece más una historia de amor que una historia de terror.

Máximo Estrella: A veces son lo mismo”.

La película que Max Estrella dirige y Marina protagoniza se titula *El fantasma de la medianoche*. Marina desafía al fantasma a que la mate y subvierte la tradición del cine de terror de la mujer como víctima. Según Edwards, Almodóvar no puede resistirse a parodiar *El fantasma de la ópera*: el salto acrobático de la protagonista al final; la voz del fantasma, un "susurro tosco, que suena más cómico que horripilante"; el comentario de la heroína: "Sácate la máscara, vamos a tener que ir familiarizándonos". En cierto modo, ambas películas reflejan la misma idea: la obsesión de un hombre "peculiar" hacia una mujer y un deseo de posesión dado de tal manera que la película, según Edwards, es un estudio de la posesión machista, una fantasía *voyeurística*, la chica raptada como simple objeto.

Antonio Castro,⁶⁰ por su parte, vincula *Tacones Lejanos* con *La Ley del Deseo* por el vínculo incestuoso existente que se refleja en la actitud obsesiva por la búsqueda del amor de la madre, cosa que en la película lleva a la protagonista a casarse con su anterior pareja, Manuel, y a tener relaciones con Letal, travesti que imita a su madre.⁶¹ Quizá este incesto latente, más que la rivalidad madre-hija, fuera la causa de las contradictorias críticas recibidas. Lo que queda claro es el paralelismo con *La Ley del Deseo* y Tina, transexual encarnada por Carmen Maura, enamorada de su padre. *Tacones lejanos* podría catalogarse como el "equivalente femenino de *La Ley del Deseo*". Como el resto de los autores mencionados, Castro destaca el carácter melodramático del film y el reflejo del amor imposible.

⁵⁹ Edwards, 2001, página 104.

⁶⁰ Castro, 2010, página 78.

⁶¹ La relación sexual con Letal aparece de forma explícita (los personajes interpretados por Victoria Abril y Miguel Bosé) durante la diégesis.

3. La estilística *kitsch* y *camp*⁶²

Pedro Almodóvar es, desde el punto de vista escenográfico, un apostador incondicional por los decorados interiores, artificiosos, lejanos de una estética realista. Hay en él, si podría decirse así, una estética barroca, que convive con una estilística *kitsch* (que resulta en lo que quizás podríamos denominar un “barroco moderno”). Todo esto hace que su obra se convierta en un modelo de arte imitativo e imitado recurrentemente.

Rafael Miret Jorba, en el artículo “Mujeres al borde de un ataque de nervios”,⁶³ menciona determinados elementos del decorado altamente artificiosos, lo que constituye un elemento verosimilizante de este tipo de comedia. Señala, por otro lado, la existencia de una intertextualidad en el film que consiste en la alusión al clásico hollywoodense, de George Cukor, *Mujeres*. Este autor refiere, además, el hecho de que en la comedia se subraye el abandono amoroso y la desesperación en términos de un “mono” o estado de abstinencia que, en el film, encuentra su apoteosis en el personaje encarnado por Julieta Serrano, a quien “la angustia de la separación ha llevado hasta la locura”. Miret Jorba hace énfasis en la combinatoria *kitsch/comedia* en la actitud de Almodóvar para captar el interés en una historia tan nimia, tan trivial, y habla de la habilidad del director para ir más allá del cliché y alcanzar una excelencia narrativa y presentar un producto de calidad.

Strauss⁶⁴ le cede la palabra a Almodóvar en su larga entrevista en el momento en que se refiere a *Átame!*: “Empiezo la película por dos imágenes religiosas que tienen un corazón ardiente quemándose”. Estas imágenes representan un indicio.⁶⁵ Funcionan como un aviso al narratario: “Ahora vamos a hablar de la relación de dos

⁶² Según Susan Sontag, el *camp* constituye una forma de sensibilidad creadora que rechaza las armonías de lo tradicional. Una experiencia estética popular, el *camp* basa su atractivo en la ironía, en la exageración y en el humor. (Sontag: *Notes on camp*, 2008).

⁶³ Miret Jorba, 1988.

⁶⁴ Strauss, 1995, páginas 53-58.

⁶⁵ Definiremos este concepto como un tipo de signo que adquiere un llenado semántico cuando se lo conecta con otro signo posterior dentro del texto al que refiere y con el que se acopla en cuanto a la significación necesaria: Barthes, 2005.

personas que se aman". Las imágenes religiosas, por otra parte, son constantes en sus películas, una aproximación a la estética *kitsch*: en rigor de verdad, lo *kitsch* se genera a partir del contraste de santos y actrices como figuras de un particular altar. En segundo lugar, el director manchego considera el film "como un cuento de hadas romántico, aunque muchos dijeran que era una historia de sadomasoquismo". Es innegable el toque romántico, tanto en la propia película como en la película dentro de esta: el film que rueda Marina también trata del amor, en este caso con un hombre sin rostro, con cierta apariencia sadomasoquista. Es un film que, además de ostentar un escenario también *kitsch*, muestra ciertos guiños anticipatorios al secuestro de Marina y, especialmente, al musical *El fantasma de la ópera*. Por último, Strauss destaca cómo Ricky, mediante su personaje, consigue "una cómica y emocionante imitación de la normalidad". Su perspectiva alocada, de manera paulatina, contagia la perspectiva de Marina y ambos acaban discutiendo como un matrimonio normal. Ricky imita la normalidad, quiere ser normal. Según Almodóvar, esta imitación de la realidad, que es una de las prerrogativas de lo *kitsch*, es "cómica y emocionante". No obstante, la identificación⁶⁶ del público se produciría con Marina, porque es la víctima, la que genera empatía.

Brenda Cromb⁶⁷ destaca en *Kika* el *talk show* conducido por Paca Almodóvar en que entrevista a Nicholas Pierce (personaje encarnado por el actor norteamericano Peter Coyote), escritor invitado. Esta escena puede ser interpretada como *naïve* y *camp*. Esta estética se observa en diferentes momentos: el ofrecimiento de chorizo al invitado; cómo la presentadora lee la entrevista sin ninguna gracia, o cuando se refiere Pierce al filósofo marxista Louis Althusser y otros intelectuales a lo que la presentadora responde: "No los conozco, tampoco son españoles, ¿verdad?". Kika y Juana, espectadoras, exclaman: "¡Qué divina, doña Paquita!". La clave en el *camp*⁶⁸ es, según Cromb, la imitación, ya que lo imitado

⁶⁶ Christian Metz habla de una identificación primaria y secundaria por parte del espectador. La primera es aquella que el espectador hace con el proyector, una cuestión psicoanalítica, proxémica. La secundaria, la del público con determinados personaje de la diégesis. Metz, 2002, página 87.

⁶⁷ Cromb, 2008, página 188.

⁶⁸ Unas líneas esclarecedoras en torno a la diferenciación necesaria entre los conceptos de *kitsch* y de *camp* son aseveradas por Steimberg, 2005: "La frecuente asociación de ambos conceptos (aun en una parte de la crítica contemporánea) puede obstaculizar la percepción de la oposición entre dos vertientes actuales de las emisiones de los medios. Si la mirada *camp* enseña a recorrer los objetos

está planteado de manera seria. Aquí se trata de una sátira sobre la televisión y el rol de una presentadora incompetente.

Cristina Pujol y Josep Lluís Fecé⁶⁹ consideran las interpretaciones de los actores en *Kika* como parte de su españolidad, relacionando el histrionismo y la exageración de sus movimientos con una supuesta tradición española y mediterránea. En realidad, los autores consideran que el director, si bien utiliza toques de españolidad, cuando los emplea los convierte en provocativos a través de la mirada *camp*: la imitación llevada a extremos paródicos.⁷⁰ Este tratamiento *camp* influye más allá de la diégesis y se refleja también en los actores, por ejemplo en Verónica Forqué (más allá de que su rol de maquilladora algo lo amerite), cuyo papel en *Kika* poco se parece a sus incursiones anteriores en el cine.

Javier Porta Fouz⁷¹ opina que en *Los amantes pasajeros* Almodóvar propone una “vuelta a los ochenta”; en este sentido, y teniendo en cuenta que el film puede incluirse dentro del grupo de películas almodovarianas rotuladas bajo el subgénero de “comedia ligera”, podemos estar de acuerdo con Porta Fouz toda vez que en la articulación de lo *kitsch*, de lo bizarro y de lo absurdo se esconde uno de los grandes pilares de la trama. En el mismo artículo, Porta Fouz se refiere al film como un “caos de los deseos”. Efectivamente, en la puesta en escena de *Los Amantes Pasajeros* abunda el elemento del deseo anclado en una pléyade de personajes en los que se hace evidente el deseo pasional y amoroso. Porta Fouz cita, más adelante, a Hitchcock: se refiere a su expresión *run for cover*, que se relaciona con la producción de una película efectista, pasajera, efímera, es decir, a una película que bien puede

y textos de la cultura de manera no jerárquica (y autoirónica), puede postularse que cuando se proyecta sobre el kitsch está realizando una operación que no es una asociación o confluencia textual sino de desmontaje. Puesto en serie, por efecto de esa crítica, con otras construcciones de género, el objeto kitsch muestra entonces su materia y el carácter laborioso y repetitivo de su búsqueda de la sublimidad. Queda en escena el fracaso de su empresa de producción y reproducción de vías regias a la emoción. Conviene advertirlo, porque esas vías regias fueron parte de una ideología de época. El *camp* posmoderno no puede entenderse sino como contestación a las fórmulas de la emoción artística y política implantadas en distintos territorios discursivos de la modernidad: no las denuncia ni critica de manera puntual porque su conflicto retórico-enunciativo es general; entonces no constituye con ellos una escena polémica; ocupa sus textos e invierte su sentido”.

⁶⁹ Pujol y Fecé, 2003, página 77.

⁷⁰ Cuando la historia se repite se convierte en paródica, reflexionaban, de manera coincidente, tanto Nietzsche como Borges.

⁷¹ Porta Fouz, 2013.

ser tomada como un paréntesis en la carrera cinematográfica del director y que no apunta a grandes producciones o a un enorme despliegue de inventiva estética; a una película que aspira, más bien, al entretenimiento pasatista. Si nos remitimos al orden cronológico de la filmografía de Almodóvar, efectivamente corroboramos esta hipótesis, ya que *Los Amantes Pasajeros* viene a ubicarse entre los estrenos de *La Piel que Habito* y *Julieta*, dos historias de tramas mucho más complejas. Finalmente, leemos en el artículo de Porta Fouz que en este film se presenta un contexto témporo-espacial muy diferente al de los ochenta: aquí nos encontramos con la idea de una España muy distinta, con un fondo sociocultural que bien podría calificarse como de “líquido”. Seguidamente, el periodista opina que este film es probablemente la película más feliz de Almodóvar, fundamentalmente gracias a la presencia de los elementos *kitsch* (los colores chillones, los objetos religiosos, los personajes estereotipados): lo coral, la mezcla y el cruce de personajes coloridos y el efecto hollywoodense del *happy end* nos hace estar de acuerdo con aquella aseveración.

4. El melodrama como género

El colombiano Jesús Martín-Barbero⁷² es el que ha dedicado muchas reflexiones en torno al melodrama. Presente durante siglos, y en distintas formas, el investigador sostiene que constituye una reconversión del teatro en la que se enfatizan rasgos que refuerzan las características de los personajes, así como las tramas previsibles, lo que tiene como resultado una alta predecibilidad de los contenidos, un anclaje del sentido en la repetición. El énfasis de los gestos o rasgos de los personajes hace que exista una fuerte identificación por parte de los narratarios hacia los distintos sujetos ficcionales que están muy marcados en las historias. Transmediático, el Melodrama, caracterizado por el estereotipo, representa un género frecuentemente visitado en la era posmoderna. Con expresiones enfatizadas a través de actuaciones exageradas, acompañado por una música al tono (nótese la etimología del concepto), el Melodrama forma parte de manera

⁷² Martín-Barbero, 1987.

nuclear del cine almodovariano (de allí el invento de ese simpático neologismo, el “almodrama”). Legítimo pilar de todas sus películas, en varias oportunidades se combina con el *gore* (por ejemplo, en *La piel que habito*) o con el neorrealismo (por ejemplo, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*). Asimismo, a lo largo de su filmografía hay múltiples alusiones al universo de la fotonovela, a la prensa llamada “del corazón” y, en numerosas ocasiones, a la televisión, soporte al que dedica una fuerte dosis crítica.

Peter Brooks fue uno de los primeros críticos literarios en investigar respecto al melodrama. Publica en los setenta *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of Excess*, que sirvió como referencia para muchos autores latinoamericanos, incluyendo a aquellos que han estudiado lo melodramático en diferentes versiones mediáticas: en su aparecer en el cine, en la radio y, sobre todo, para analizar las telenovelas realizadas en nuestro continente. Brooks⁷³ sostiene que el melodrama se caracteriza fundamentalmente por la mostración del exceso, algo absolutamente recurrente en la factura de los textos almodovarianos. Brooks afirma que el melodrama constituye la expresión originaria de una ansiedad que es desencadenada a partir de un nuevo mundo cargado de inquietudes en que lo normativo tradicional de lo moral ya no proporciona una necesaria cohesión de carácter social. Esas inquietudes se traducen, según Brooks, en la expresión de un mundo maniqueo en que se confrontan polarizadamente el bien y el mal.⁷⁴ Brooks es quien se refiere a la “lógica del exceso” característica del “hacer melodramático”: muy bien podría arriesgarse como una gran tesis que la figura retórica de la hipérbole representa la estrategia discursiva almodovariana más evidente.

Mikaila Weaver hará hincapié (en su artículo “It costs a lot to be authentic, ma’am”)⁷⁵ en lo melodramático del imaginario almodovariano como elemento de búsqueda de la comicidad por contraste. Sin embargo, podemos ir más lejos y

⁷³ Brooks, 1976.

⁷⁴ Son numerosas las historias almodovarianas en las que recurren personajes focalizados como víctimas de su entorno y de sus circunstancias, y que se enfrentan a un mundo atravesado por la crueldad y la incompreensión.

⁷⁵ Weaver, 2012, página 7.

agregar al concepto de Weaver el de *hipermelodrama* que se observa en *Entre Tinieblas*: hay una mujer que se enamora de otra mujer (y este amor, por lo demás, es también obsesivo: un *amour fou*), pero con el agregado de que esa mujer es una Madre Superiora que además es drogadicta. Almodóvar, en ese aspecto, según Weaver, redobra la apuesta cómica elevando el drama al escalón de la burla.

Linda Williams⁷⁶ reflexiona sobre la presencia del melodrama⁷⁷ en *Tacones lejanos*, presente en tantas conversaciones lacrimógenas o en la visita de la madre a su hija en la cárcel y su comunicación a través del vidrio⁷⁸ y, especialmente, en el reconocimiento del amor demasiado tarde, propio de la telenovela, y que se vincula a lo más carnal del melodrama. "Love too late on death bed", escribió Williams a propósito de la escena de la muerte de la madre en que la hija no llega a decirle "te quiero": por el contrario, sigue hablando, acomodando cosas en la habitación y, al volver, su madre ya está muerta.

José Fernández Colmeiro⁷⁹ destaca la cuota de realismo del melodrama y cómo se cumplen sus reglas. Faltan, "admirablemente", según el autor, la hiperbolización y el barroquismo en *La flor de mi secreto*. El costumbrismo que emana de la figura de la madre y la presencia del pueblo apuntan al realismo y lo aleja de lo felliniano presente en buena parte de su filmografía. Para el autor, existe un pliegue en el orden de lo metalingüístico: Leo sufre problemas sentimentales y los somatiza. También apunta a elementos melodramáticos con *Casablanca*: el consuelo etílico, el trasfondo de la guerra, un personaje antiheroico, las marcas del patriarcado⁸⁰ y la decepción por la llegada al amor imposible. No consideramos que

⁷⁶ Williams, 2004, página 280.

⁷⁷ Es amplia la variedad temática del género Melodrama. Podría decirse que el melodrama no puede definirse por temas sino por caracteres formales, tanto en lo que hace a los contenidos como a su expresión. En lo que hace a los contenidos, hay consenso en señalar en su tratamiento una serie de rasgos que muy bien podrían resumirse en dos grandes figuras: la antítesis (la oposición) y la hipérbole (la exageración).

⁷⁸ La escena del vidrio es idéntica a *Hable con ella*: los personajes encarnados por Darío Grandinetti y Javier Cámara, también separados por un vidrio en una cárcel.

⁷⁹ Fernández Colmeiro, 1997, página 116.

⁸⁰ La presencia del discurso patriarcal es dominante en el melodrama, pero no es el único; también son dominantes una dialéctica bien/mal y discursos clasistas y discriminatorios. El discurso patriarcal impregna todas las dimensiones de lo social y todos los espacios de la cultura (es internalizado en niveles no conscientes y afecta a todos, independientemente de su identidad sexual). Es legítimo analizar los films desde la perspectiva única del discurso patriarcal, pero no tener en cuenta la incidencia de otros discursos sería algo incompleto.

acierta en lo último, ya que iniciará una relación sentimental con su nuevo jefe, pero sí acierta al señalar una “irrupción de la realidad social negra” que se muestra en el contexto de la Guerra de los Balcanes o en la propia realidad española (la manifestación de los médicos contra la gestión de Felipe González). Estas pinceladas del trasfondo social de la época contribuyen a idea que apuntábamos antes: el realismo. Para Fernández Colmeiro, *La flor de mi secreto*, con toda su línea argumental tan atravesada por un fuerte sentimiento depresivo en la protagonista central, se trata de la más realista y, a la vez, melodramática de las películas almodovarianas.

Pablo Scholz⁸¹ señala que *Julieta* constituye un clásico melodrama que representa el universo femenino y que, a la vez, está construyendo una relación obsesiva entre una madre y una hija, tema recurrente en el mundo almodovariano. Con respecto al tiempo, este autor señala un vaivén temporal en el que la historia se deja contar de manera desordenada a lo largo de esos treinta años en la vida de Julieta. Según Scholz, el personaje principal está de alguna manera incompleto y su presente es una carrera por llenar ese hiato, ese vacío. El autor escribe, también, que en esta película Almodóvar no cae en lo telenovelesco ni en ningún tipo de exceso; por consiguiente, se trata esta de una película atípica en su filmografía que, sin embargo, deja muchas marcas que permiten descubrir su afición por el sello melodramático.

Alejandro Dramis⁸² hace un guiño al film *Hable Con Ella* cuando escribe que *Julieta* es un auténtico “dramón” sin muchos rodeos argumentales, pero sí con muchos rodeos espacio-temporales. En esta película se verifican un retrato profundo del universo femenino y una fuerte representación de la fragilidad. Tanto la canción interpretada por Chavela Vargas⁸³ como la mención a Marguerite Durás, así como los textos de Alice Munro de los que nace esta historia, dan cuenta de una intertextualidad y de ciertos ingredientes melodramáticos.⁸⁴ Dramis señala, además,

⁸¹ Scholz, 2016.

⁸² Dramis, 2016.

⁸³ Conocida es la amistad que por muchos años Almodóvar entabló con la mexicana Chavela Vargas. Son varias las películas en su filmografía en las que distintas escenas “desgarradoras” son matizadas por esta cantante reconocida mundialmente por su estilo profundamente melodramático.

⁸⁴ Desde René de Pixérécourt y sus obras teatrales en los albores del siglo diecinueve, lo

que esta película es la menos rara del director y que “rompe” con las expectativas del público almodovariano, más allá de participar del universo del melodrama.

5. Un aspecto enunciativo: lo musical

Otro de los rasgos rápidamente identificables en el cine de Almodóvar está constituido por la música empleada para acompañar las historias. El director no escatima en la incorporación de tangos, de boleros y de coplas antiguas, a los que adapta y actualiza para sus films. Muchas de esas canciones, extradiegéticas (es decir, canciones que no forman parte de la historia sino que son el resultado de un trabajo de edición), hablan de sus diversos personajes, pues transmiten la “tristeza” de las historias en el marco de un estilo melodramático.

Para Paul Julian Smith,⁸⁵ *Tacones lejanos* recibió críticas contradictorias al tratar la rivalidad madre-hija, en donde el divismo de la progenitora (“una estrella de la canción”) opaca todo acercamiento por parte de la hija. Este peculiar personaje materno recuerda a Lana Turner⁸⁶ por lo que, según Smith, Almodóvar “rinde homenaje a una tradición hollywoodense”. El autor retoma la idea de *almodrama*⁸⁷ en alusión al estilo presente en toda su filmografía. Con respecto a *Tacones Lejanos*, señala cuatro aspectos prototípicos: la existencia de elementos melodramáticos al estilo de las telenovelas venezolanas; la continuidad dramática del tema, que responde a la estructura aristotélica básica (planteamiento, nudo y desenlace); la identificación sentimental con los personajes, y la existencia de una graduación musical de las escenas. La música intradiegética se expresa en forma de boleros que refuerzan la esencia melodramática de la trama: Miguel Bosé canta *Un año de amor*, de Luz Casal; y Becky del Páramo, *Piensa en mí*.

melodramático ha de entenderse como el género en el que resaltan los pasajes sentimentales en los que la música juega un papel fundamental en su acompañamiento. Asimismo, lo lírico, lo épico y lo dramático se unen fundamentalmente a partir del enfrentamiento de fuerzas antagónicas.

⁸⁵ Smith, 2000, página 98.

⁸⁶ Recuérdese la figura de esta actriz en, por ejemplo, “El cartero siempre llama dos veces”, de 1946.

⁸⁷ La idea de *almodrama* retomada por Paul Julian Smith pertenece en realidad a Vicente Molina Foix que, en el año 1991, en la revista *Fotogramas*, acuña ese particular neologismo.

Jaime García Saucedo,⁸⁸ en el artículo “Almodóvar en catorce asaltos a la pantalla”,⁸⁹ sostiene:

Carne trémula es la película menos almodovariana de toda su filmografía, salvo por un detalle: el tema del amor que en una breve parte del film es subrayado por el uso del bolero “Somos”, cantado por Chavela Vargas y que contribuye a lograr una total compenetración entre lo que dice la historia y los sentimientos de los personajes.⁹⁰

Pues bien, el bolero aparece en dos momentos durante la película: en una de las escenas amorosas entre Víctor y Clara, y en un encuentro posterior entre el personaje masculino y Elena. Su empleo apunta al concepto de *amour fou* que se conjuga a la perfección con la estética *camp* y el trasfondo melodramático que opera en todo el film.

Carlos Heredero⁹¹ se sitúa en la misma línea que el autor anterior para hablar de *Carne trémula*:

El núcleo fuerte de la película es el drama pasional que arrastra las voluntades y los destinos de los personajes, todo matizado por una música contundente. Por una vez más Almodóvar fija su cámara sobre ellos y no se distrae con juegos florales ni con citas gratuitas ni con los guiños cómplices que son tan habituales en la mayoría de sus últimas películas y sí arma contrapuntísticamente un relato articulado por escenas fuertes y una música que ostenta el mismo tenor.

Así, el guion es lo que permite que se dé esta historia contundente: se produce un periplo diegético gracias a ese torbellino constituido por las distintas acciones en torno a los personajes, torbellino apuntalado de manera explícita por composiciones musicales varias. No obstante, Heredero reconoce que existen referencias intertextuales, en el momento en el que admite que el texto, como siempre en Almodóvar, presenta muchas citas, muchos guiños:

⁸⁸ García Saucedo, 2006.

⁸⁹ El título del capítulo de este autor colombiano obedece a que, hasta ese momento, Almodóvar había filmado catorce películas. Por lo tanto, debemos considerar esta hipótesis sin tener en cuenta sus seis películas posteriores.

⁹⁰ García Saucedo, 2006, página 112.

⁹¹ Heredero, 1997, página 39.

Los planos iniciales de la noche amorosa entre Víctor y Helena, donde cae en el error de suponer que esos encuadres tan cerrados, compuestos sobre el movimiento coreográfico de los cuerpos desnudos y contrastados con la canción de Chavela Vargas, inyectan carnalidad y pasión a la escena cuando lo que en realidad hacen, más allá de subrayar el sello del autor, es estetizar el momento, reclamar para las imágenes un innecesario pedigrí culturalista y enfriar así la supuesta temperatura tórrida de lo que se filma.⁹²

En efecto, es la escena más “subida de tono”, más candente y más estetizada de toda la película, lo cual se consigue mediante el empleo de música extradiégetica, producto del trabajo técnico de posproducción. Son varios elementos que interactúan para que se constituya como una de las escenas más recordadas, por lo que se convirtió en el afiche de la película, en una referencia inequívoca a la novela sobre la que se construyó el guion: *Live Flesh*, título cuya traducción se aproximaría a nuestra expresión “en carne viva” (el título original de la autora del texto fuente, Ruth Rendell).

En un artículo sobre *Volver*,⁹³ el crítico Marcelino Javier Suárez Ardura, luego de apuntar brevemente la sinopsis del film en el que una mujer vuelve de la muerte para resolver ciertos asuntos pendientes, dice que justamente en ese detalle de la trama reside lo humorístico, lo irónico, sin dejar de lado lo dramático. El autor presta especial atención al título de la película y a su significado tan plural: sucede que lo ligado al término “volver” se involucra con el film tanto de manera intradiegetica como extracineamatográficamente. Intradiegetica porque, como dice el autor, hay una madre (encarnada por Carmen Maura, la gran “chica Almodóvar”) que vuelve y a quien se había juzgado muerta. Esta mujer regresa de la muerte para establecer un nuevo vínculo con sus hijas, especialmente con Raymunda, el personaje principal de la historia en este film. Y extracineamatográficamente, por el detalle del regreso de la célebre actriz Carmen Maura al elenco de Almodóvar luego de más de quince años de distanciamiento. Como coronación del tríptico simbólico de la palabra “volver”, se advierte la canción que Raymunda interpreta (la voz que se oye es realmente de Estrella Morente) en esa ronda gitana de cante y de palmas y que por bulerías ilustra el regreso, “errante en las sombras”, de su madre.

⁹² Ídem, 87.

⁹³ Suárez Ardura, 2006.

6. Elementos retóricos: la complejidad en las tramas

Los guiones de las películas de Almodóvar son recargados, con líneas diegéticas que se ramifican y que presentan historias secundarias, pero que no obstaculizan en demasía, por lo general, el periplo progresivo de la trama central. A modo de ejemplificación vaya el resultado habido en las historias en las que se verifican confusiones de sentimientos y que, por ende, son varios los personajes que están solapados, imbricados, interrelacionados. Dicho de manera general, podría asegurarse que sus primeras realizaciones, las de los años ochenta, se caracterizan por una mayor ramificación, lo que en algunas oportunidades puede generar la sensación de que estamos ante legítimas digresiones que atentan contra la uniformidad temática narrativa. Conforme se avanza en su filmografía, puede observarse una mayor solidez en el armado de las historias.

Strauss⁹⁴ considera *Laberinto de Pasiones* como una comedia, caracterizándola como "disparatada y febril", estrechamente vinculada al título: lo laberíntico surge de lo intrincado de las relaciones entre los personajes que están presentes a lo largo de toda la trama. "La comedia disparatada exige una gran pericia técnica", ya que presenta gran variedad de personajes, lo que provoca una mayor complejidad en el guion: "La acción es muy rápida, hay muchas acciones simultáneas, y entonces se necesita un gran ritmo narrativo, un ritmo que se da en la planificación y en el propio ritmo interior de los planos".

Para Vidal,⁹⁵ *Laberinto de Pasiones* es "una película coherente, a pesar de su andar rocambolesco, porque cuenta una historia imposible (...) como si fuera una comedia de costumbres". El término "comedia de costumbres" es equivalente a "comedia de enredos" o "de puertas". La autora, no obstante, considera que no se ha entendido bien la película; bajo su punto de vista, se trata de una parodia "de las

⁹⁴ Strauss, 2001, página 37.

⁹⁵ Vidal, 1988, página 40.

comedietas rosas sobre amores adolescentes". La parodia es el desborde más allá del límite que plantea el género que se toma como referencia. Efectivamente, en esta película abunda el desborde tanto temático como retórico (incluso presenta toques de ciencia ficción en momentos determinados de la historia).

Elena García, en un artículo titulado "Más allá de la M30", incluido en *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto!* (libro que compila las ponencias de varios autores durante un congreso en Valencia en el 2008 a propósito de esta película de Almodóvar), cita a Carl Jung y sus conceptos de proyección, inconiente y arquetipo para abordar el tema central y las enormes digresiones habidas en la historia.⁹⁶ Al respecto del concepto de arquetipo, dice García, se trata de patrones de percepción psíquica y entendimiento comunes a todos los seres humanos, es decir, tipos arcaicos y primordiales, imágenes universales que han existido desde tiempos remotos. A partir de esta caracterización sostiene que el matrimonio formado por Antonio y Gloria, personajes principales del film, responde a los cánones tradicionales de figura masculina y femenina: él es un hombre violento, despectivo, frío, autoritario y emocionalmente restringido, mientras que Gloria es sumisa, frágil, apenas cariñosa y muy vulnerable. En la escritura de un guion, el director construyó esos personajes de manera muy definida y marcada, lo que da pie a García para detenerse en "el concepto de *self*, el sí mismo",⁹⁷ un macroarquetipo que engloba tantas otras formas arquetípicas y que sirve para establecer la siguiente idea: la definición tan fuerte y marcada de los arquetipos de marido y mujer hacen que la historia trascienda las barreras de la cultura, el contexto y la frontera, volviéndola un tipo universal que identifica a todos los narratarios a través de figuras ideales divulgadas, familiares y ya de todos, ya comunes a todas las culturas.

En "*Genre*, género y sexo en La Mala Educación", Mariya Dzhyoyeva⁹⁸ adopta el aspecto semiótico de la palabra "genre" y puntualiza en la transformación y en el entrecruzamiento de los distintos géneros. Recordaremos que ya Bajtín, en la década del 20, en su libro *Estética de la creación verbal*, había definido lo que es género en el artículo "El problema de los géneros discursivos" como el conjunto

⁹⁶ García, 2009, página 77.

⁹⁷ Ídem, página 79.

⁹⁸ Dzhyoyeva, 2014.

relativamente estable de textos con una estilística en común. En este sentido, no solo la mixtura sino también la transformación genérica es lo que enfatiza Dzhyoyeva, llegando a establecer que no existe en Almodóvar una pureza genérica: el director está todo el tiempo *hackeando* las clasificaciones, el orden, los parámetros, los géneros. Aquella pureza quedará invisibilizada también en *La Mala Educación*, ya que en este film coexisten escenas ligadas a la comicidad, a lo policial, al suspenso, al *film noir*, al discurso romántico. En esta especie de “collage diegético”, por lo tanto, las etiquetas se mezclan y los rótulos se desvanecen, dando paso así a una estética que a microescala parecerá elaborada a retazos y que, vista en su totalidad, constituirá uno de los típicos y particulares tramados almodovarianos, tan frecuentemente orientados a la evasión de nomenclaturas. Otra característica que advierte la autora con respecto al género es la presencia en el film del personaje que lleva a cabo una transformación genérica (Ángel) con el solo objetivo de filmar una película, llegando incluso a entrevistarse con un transformista para que le enseñe cómo caracterizar mejor a su personaje. En definitiva, y según advierte Dzhyoyeva, en la ambigüedad, en lo polisémico y en la transformación que propone el *genre* tanto en las historias como en el doblez diegético (recordemos que dentro de la película existe otra historia, con lo que asistimos a dos niveles ficcionales que se entrecruzan), el sexo funciona como aglutinador de las dualidades del término “género”, entendido este en su doble acepción: como *genre*, en su faceta semiótica y como *gender*, en su faceta ligada a los estudios de género.

Pedro Poyato,⁹⁹ por otro lado, se refiere a la metaimagen y a la técnica de la “puesta en abismo” en *Los abrazos rotos*. Este artificio ya ha sido visto en otras películas de Almodóvar: en *Átame!* o *La Mala Educación*, por ejemplo, se muestra cómo se hace una película. Este recurso, tan frecuente en la literatura (recordemos la noche de *Las mil y una noches* en que Sherezade relata su propia historia, o uno de los cuentos del escudero Sancho Panza en el que se narran las aventuras de un hidalgo que, tras haber leído demasiadas novelas de caballería, decide convertirse él mismo en caballero), es un gesto irónico hacia el lenguaje artístico que se utiliza como soporte principal. En este caso, la película que se muestra en la diégesis es

⁹⁹ Poyato, 2012, página 23.

“Chicas y maletas”. Esta historia dentro de otra historia, lo que ya nos advierte sobre la complejidad de la trama, plantea precisamente el argumento de *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* y, según Poyato, con la utilización de esta autocita estamos en el terreno de la intertextualidad ya que se trata de un texto derivado de uno anterior. Otra idea aguda desarrollada por Poyato en el artículo citado es la de la relación paterno-filial como indagación de los modelos de familia. Aquí se producirá otra intertextualidad cuando uno de los personajes del film cita a Arthur Miller quien tuvo un hijo con Síndrome de Down al que ocultó, algo similar a lo que ocurre en la historia con los hijos, a veces amados y a veces odiados, del director de cine, dentro de la historia de *Los abrazos rotos*. Poyato enfatiza en las escenas finales del film del universo narrado, “Chicas y maletas”, que tienen un paralelismo con la historia principal. Ambas historias se resuelven de manera similar, con el “reencuentro familiar”. Este concepto de auto-cita ejecutada por Almodóvar remite al investigador cinematográfico Robert Stam,¹⁰⁰ quien ha dado cuenta de la discursividad en el cine y el fenómeno de la adaptación. Así, vemos cómo la autorreferencia es también una de las modalidades de la transtextualidad, recurso que enriquece y dimensiona el lenguaje cinematográfico mediante la yuxtaposición de voces y de historias.

Fernando López¹⁰¹ define *La piel que habito* como un “thriller glacial”. Agrega que se trata de un “drama rocambolesco”. Por otro lado, López menciona que este film puede tomarse como una variación de la historia de Frankenstein, ya que trata sobre cirugías, cambios corporales, experimentaciones y sucesivas transformaciones físicas por parte de un cirujano al cuerpo de un joven al que practica, entre otras cosas, una vaginoplastia. Todos estos elementos, según López, resultan perturbadores. Otro elemento recurrente en Almodóvar y que también se hace presente en esta película, como una de las digresiones diegéticas, es la aparición de una madre dominante en una clara reverberación hitchcockiana. Dice López que, esta vez, el humor asoma poco, y que a esta altura de su carrera Almodóvar comenzó a “tomarse en serio un género duro”. Estos enriquecimientos narrativos han derivado en tramas complejas que hablan de una maduración en el

¹⁰⁰ Stam y otros, 1999.

¹⁰¹ López, 2011.

modo de contar historias sin abandonar la estética que lo ha identificado desde sus comienzos (por no hablar de las progresiones temáticas laberínticas).

Sobre *La piel que habito*, Eduardo Nabal Aragón¹⁰² señala que la película resulta la mejor de Almodóvar desde *La Mala Educación* y subraya como destacable la banda de sonido que acompaña la trama de acciones de manera eficiente. Este autor sostiene que este film se encuentra saturado de ambigüedades y que hay una instalación de un mecanismo irónico cuando se produce un acercamiento a los personajes. Se entiende de esto el correlato existente entre el proceso irónico y aquel concepto de la ambivalencia. Otro elemento destacado por Nabal Aragón es la articulación de una ambientación ligada al goticismo y la posibilidad de que esta película muy bien podría ser rotulada bajo el “horror científico”. Además, el autor enfatiza una densidad en la construcción de los personajes y la instauración en esta diégesis opresiva.

7. Intertextualidades¹⁰³

¹⁰² Nabal Aragón, 2012.

¹⁰³ Existen líneas de influencia en la creación cinematográfica almodovariana por parte de otros realizadores españoles precursores. Almodóvar se instala sociodiscursivamente en una época en la que Carlos Saura ya venía realizando su vigésima película. En *La mala educación* o en *Carne trémula* se advierten vaivenes cronológicos que Saura había empleado en su clásico de 1973, *La prima Angélica*. También *La mala educación* explora trabajo de la memoria del mismo modo que Saura lo decidió en *Cría cuervos*, del año 1975. Quizás la obra maestra de Saura, *Elisa, vida mía*, de 1977, constituye un antecedente en la relación entre literatura y cine que Almodóvar decide representar en *La flor de mi secreto* o en *La ley del deseo*. Luis García Berlanga se asoma a la filmografía de Almodóvar en múltiples formas como es el caso de la verborragia en los parlamentos de los distintos personajes: *Mujeres al borde un ataque de nervios* o *Todo sobre mi madre* son dos films que cumplen con esta caracterización. El mismo Almodóvar aseguró que si Berlanga hubiera hecho cine en otra lengua, el mundo entero se habría rendido ante él, pero que tuvo mala suerte porque sus personajes hablaban mucho y se hacía muy difícil el subtítulo. *¡Vivan los novios!*, *La escopeta nacional* o *La vaquilla* son ejemplos de Berlanga en los que se configuraron historias con la presencia de personajes desbordantes con sus increíbles parlamentos variopintos que luego han hecho su aparición en las diégesis almodovarianas. Tanto el humor en las diégesis de Berlanga (que se instala a la manera de un legítimo “alivio cómico” en el decurso de una situación tensiva) como el retratado de personajes comunes de la vida cotidiana han marcado a Almodóvar para la factura de sus films: *Plácido*, *El verdugo* o *Las pirañas* muestran sujetos “familiares” que podremos ver en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* o en *Carne trémula* (valga la mención de la actriz Chus Lampreave, quien trabajó con ambos realizadores en variadas ocasiones sin llegar a salirse de su rol de “personaje secundario”).

Antonio Holguín¹⁰⁴ considera que todas las influencias del mundo almodovariano son el producto de la herencia de la comedia negra. Esta es reinterpretada y sazonada por elementos genuinos del director manchego, como la estética *camp* y algunos tintes del melodrama, para formar un “legítimo collage”. En *Laberinto de Pasiones*, por ejemplo, el mecanismo se plasma en la “presentación de situaciones y personajes de una forma natural”, al posar la cámara en lugares insospechados, lo que “causa en el espectador complicidad y risas” al identificarse este con los diferentes personajes.

El investigador Alejandro Yarza, en su trabajo titulado *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*,¹⁰⁵ acerca dos conceptos interesantes en lo que respecta al trabajo del director: *canibalismo* y *reciclaje*. Podríamos decir que el manchego ha desarrollado, a lo largo de su carrera, la maestría de la “retoma”, del reciclaje, del diálogo permanente con su propio imaginario ficcional. En este sentido, es lícito afirmar que muchas de sus obras parecen alimentadas y aumentadas con obras anteriores de su filmografía: diálogos que se repiten, historias semejantes, el agregado autorreferencial, las obsesiones por determinados paisajes y por escenarios precisos.

Ernesto Acevedo Muñoz¹⁰⁶ destaca que *Carne trémula* se origina a partir de un guion adaptado: "A very loose adaptation of British mystery author Ruth Rendell's 1986 novel, Almodovar's *Live Flesh* is, however, dramatically overhauled and effectively transformed into a very Spanish story". Es la única transposición en toda la filmografía del autor manchego, más proclive al guion original de su autoría. La adaptación, en este caso, va más allá de la mera adaptación técnica, dadas las diferencias entre la cultura y el *modus vivendi* anglosajón y las peculiaridades de la España de principios de los noventa.

Pedro Poyato,¹⁰⁷ por su parte, menciona ciertos aspectos intertextuales en *Carne trémula* remarcando una frase de Matías Prats, conocido locutor español del

¹⁰⁴ Holguín, 1999, página 76.

¹⁰⁵ Yarza, 1999, página 78.

¹⁰⁶ Acevedo Muñoz, 2007.

¹⁰⁷ Poyato, 2012.

nodo,¹⁰⁸ fácilmente identificable por el público español que haya vivido el franquismo o los primeros años de la democracia. “Con tan envidiables perspectivas le aseguramos al impaciente jovencito una vida sobre ruedas”, dice la voz superpuesta en el último título del crédito de apertura del film. Este fragmento presenta varios indicios. En primer lugar, en la expresión “sobre ruedas” reconocemos que, como el protagonista nace en un colectivo, el alcalde y el ministro de transporte los premian a él y a su mamá con un vale de por vida para viajar gratis en transporte público. En segundo lugar, en la imagen posterior, han pasado veinte años y se ve a Víctor en una moto por Madrid. Por último, un guiño, o indicio (o una “premonición”):¹⁰⁹ se da porque más adelante David, a causa de un disparo, queda postrado en una silla de ruedas, lo que hace pensar en una yuxtaposición dirigida al enunciario dada la proximidad de una escena con la siguiente (en este sentido, estamos ante una referencia intratextual). La inconfundible voz del locutor del nodo, a su vez, también genera un efecto verosimilizante, pues reenvía a un elemento contextual: el que se corresponde con el formato periodístico de antaño equivalente al argentino “Sucesos Argentinos”.¹¹⁰ Existen, pues, referencias internas, intratextuales, retomas, reenvíos, marcas, alusiones que llevan a otra marca del texto más adelante. Dice Poyato:

Las palabras de Centro introducen un contrapunto cómico en el ambiente dramático que preside la escena según una conjugación entre comedia y drama frecuente en el cine de Pedro Almodóvar.¹¹¹

Según Poyato, en esta película hay un equilibrio entre “lo crudo y lo cómico”. El autor retoma a Gérard Genette en *Palimpsestos*,¹¹² y aborda una operación clave, constitutiva de la cinematografía de Almodóvar (aquí Poyato se refiere a una estética

¹⁰⁸ Breve noticiero en blanco y negro proyectado en los cines desde agosto de 1938 hasta principios de los 70 en que una voz impostada narraba los hechos más relevantes. El Nodo fue contemplado por todos los espectadores españoles en las películas proyectadas entre 1942 y 1981.

¹⁰⁹ Indicio, el concepto barthesiano, en tanto marca textual que no tiene significancia autónoma hasta tanto no se lo articula con otra marca textual posterior en el mismo texto. En esta escena, la mención de la expresión “una vida sobre ruedas” entrará en relación semántica *a posteriori* en la diégesis con el personaje que queda paralítico y que usa una silla de “ruedas” para desplazarse. Este indicio, así, genera coherencia, un efecto de completud.

¹¹⁰ Nodo: el origen de esta voz habrá que encontrarlo en el juego de palabras, con la consideración de las primeras sílabas de cada palabra: *NO*ticiero *DO*cumental.

¹¹¹ Poyato, 2012, página 138.

¹¹² Genette, 1989.

posmoderna): la recurrencia a otros textos, dice, “le sale naturalmente”, pues de modo constante el director recurre a otros textos, sean propios, sean ajenos, sean pictóricos, literarios, cinematográficos.

Carlos Losilla,¹¹³ en su artículo “Real, como el cine mismo”, propone un repaso de los fenómenos intertextuales fílmicos¹¹⁴ que Almodóvar empleó para la configuración de la historia en *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto!* y reflexiona sobre los distintos textos fuente que el director “ingurgita” para la elaboración de su propio film. Este modo de trabajo fundamentado en la retoma constituye uno de los síntomas almodovarianos más fuertes, ya que para la creación de sus historias el autor suele recurrir a textos clásicos, a veces hollywoodenses, a veces de otras décadas, lo que hace que su cine se convierta en una suerte de *bricolage*: Almodóvar absorbe distintas temáticas y configuraciones de films previos para armar algo nuevo. Losilla, por lo tanto, hace una lista de distintas películas en las que se podría identificar una “influencia” que le sirvió a Almodóvar para la construcción de *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto!* Nombra, de ese modo, el film *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder (1950), y escribe que de esta película Almodóvar toma una escenografía imaginaria. Cita, también, la película alemana *Las Amargas Lágrimas de Petra Von Kant*, de Rainer Werner Fassbinder (1972), y recuerda la historia de amor turbia y tensa entre dos mujeres. Menciona, también, la película *Carrie*, de Brian De Palma (1976), y establece un paralelismo a partir de los poderes telequinésicos de una niña. Otra obra citada por Losilla es el clásico de Elia Kazan, *El Esplendor en la Hierba* (1961), y focaliza en la escena puntual en la que

¹¹³ Losilla, 2009, página 197-209.

¹¹⁴ No es la Pilar Miró de *El crimen de Cuenca* (1979), su mayor éxito, donde se observa una condición de producción almodovariana, sino más bien en su ópera prima, *La petición*, del año 1976. En esa primera realización de la directora aparecen en la historia un par de jóvenes que han de “calcarse” en el cine del manchego siempre con una actitud similar: despreocupados, insatisfechos con la vida tanto familiar como social, rayanos en lo marginal, adictos a sustancias prohibidas y a grupos de personas de lo más variadas: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Laberinto de pasiones* o *La ley del deseo*. En otra película de Miró, de 1981, *Gary Cooper, que estás en los cielos*, se cristaliza un espacio luego representado por Almodóvar: el mundo de los medios de comunicación social (un set de cine o un estudio de televisión). La constante mirada crítica hacia las estructuras burguesas y la Iglesia representa un estilema que, en la actualidad, se puede endilgar al arte de Almodóvar casi naturalmente. De todos modos, sería del todo injusto soslayar que estas particularidades en la creación de historias cinematográficas, mucho antes, ya fueron un rasgo muy particular en el caso de Luis Buñuel. Películas como *Viridiana* o *El discreto encanto de la burguesía*, de 1961 y 1972 respectivamente, ya constituyen ejemplificaciones.

intervienen una abuela y su nieto en la película. El autor también señala una alusión sarcástica a *Los Sobornados* (1952), de Fritz Lang, con respecto al machismo configurado en el personaje de un marido violento. Por último, Losilla cita el “guiño intertextual probablemente más evidente”¹¹⁵ y que se encuentra en la alusión al capítulo *Lamb to the Slaughter* (1958), de la serie dirigida por Alfred Hitchcock, historia que a su vez está basada en el relato homónimo de Roald Dahl. Es decir, hay aquí una secuencia intertextual que encadena tres obras de dos disciplinas diferentes (el cine y la literatura) y que motivó el guion de Almodóvar.

Mercedes Alcalá Galán¹¹⁶ expone que *La Ley del Deseo* postula la temática del abandono y que eso queda evidenciado en la imposibilidad de la reciprocidad con respecto a la manifestación del deseo. Las relaciones amorosas en el film se dan de manera intrincada, no recíproca y con una latente encarnación del abandono, de la angustia, de la desesperación y de la pena de amor. Recordaremos que este *leitmotiv* está muy bien vehiculizado en el film por la inclusión de la canción francesa *Ne me quitte pas* (“No me abandones”), interpretada por Jacques Brel. Subrayando el tema del abandono, esta investigadora cita al director francés Jean Cocteau, autor de la obra de teatro *La Voz Humana*, en la que solo vemos en escena a una mujer en un soliloquio en el que se manifiesta la desesperación y la angustia ante la imposibilidad de la comunicación con el ser amado. Esto, de algún modo, se ve representado en el film de Almodóvar que, en una suerte de interdiscursividad, incluye esta obra en el universo de la diégesis: la obra que adapta el personaje Pablo (director y actor de teatro) en *La Ley del Deseo* es nada menos que *La Voz Humana*, de Cocteau. El abandono, por lo tanto, refuerza la temática del film, que aborda la problemática del amor no correspondido y que se pone en escena de la mano de la teatralidad como recurso. El teatro, según Alcalá Galán, tiene que ver con el fingimiento, con la simulación, con el hacer ver algo que en realidad no es; todo eso se manifiesta en *La Ley del Deseo*, cuyos personajes son propensos a la impostura, a la falsa representación, al engaño. Lo teatral, en este sentido, deja de ser un mero recurso ornamental y extiende sus raíces hacia lo profundo de la diégesis, llegando

¹¹⁵ Losilla, op. cit., página 207.

¹¹⁶ Alcalá Galán, 2005.

a dialogar de manera inteligente con el argumento. Almodóvar, en cuyas historias son recurrentes los artificios prestados del teatro, da forma a sus personajes dándoles pequeñas pinceladas de teatralidad, coloreando la pantalla y el diálogo cinematográfico con detalles propios de la “paleta” del teatro y sus recursos escénicos.

En el artículo “La memoria fílmica de Pedro Almodóvar”,¹¹⁷ Francisco Ponce sostiene que *La ley del deseo* está fuertemente influenciada¹¹⁸ por dos artistas: el dramaturgo francés Jean Cocteau y el director alemán Rainer Werner Fassbinder. Del primero, tal y como se ha dicho en el párrafo anterior, Almodóvar toma la obra de teatro *La Voz Humana* (considerada por muchos críticos una de las mejores del siglo XX) para reforzar determinadas emociones en sus personajes y que tienen que ver con angustias amorosas; del segundo, retoma la temática del amor tortuoso y no correspondido. Según Ponce, *La ley del deseo* es una acertada exposición del amor homosexual. En este sentido, podemos acordar que de toda la filmografía almodovariana este film es probablemente el que más profundiza en el universo sentimental del amor entre hombres. Finalmente, destaca el mérito de esta gran encrucijada amorosa que Almodóvar edifica alrededor del amor sin etiquetas, que matiza, tal y como señala Ponce, con claras referencias interdiscursivas y en las que el desencuentro parece ser la ley que rige al deseo.

Francisco Perales Bazo,¹¹⁹ por su parte, conecta *Átame!* con textos y autores clásicos. Tanto Almodóvar como Federico Fellini reconocen que para ellos el cine era sinónimo del gran cine clásico, el de Hollywood y el europeo, en especial el primero. De ahí que existan en sus obras una serie de influencias. Que Almodóvar siempre se mostró deslumbrado por las “sublimes historias de amor” del celuloide *hollywoodense* no es un secreto; menos estudiada es su vinculación con el *screwball*

¹¹⁷ Ponce, 2000, página 31.

¹¹⁸ Víctor Erice, en *El espíritu de la colmena*, de 1973, es otro director de cine español que se vuelve imposible dejar de lado cuando se intenta entender un elemento almodovariano: las intertextualidades cinematográficas. En efecto, en la película de Erice, la historia se produce a partir de la fascinación por *Frankenstein* por parte de una niña (algunos fragmentos están insertados en la misma producción de Erice). Son reiteradas las alusiones al universo cinematográfico en un juego metalingüístico que Almodóvar instala en sus historias (incorporación de fragmentos de películas dentro de las mismas películas: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Los abrazos rotos*, o *Carne Trémula*).

¹¹⁹ Perales Bazo, 2007, página 283.

*comedy*¹²⁰ al que recurre constantemente, según Perales Bazo. Esta voz inglesa refiere al humor a partir de actitudes corporales, ya sea la destreza o la torpeza física. Ejemplo de esto se reflejará en la escena en que en el set de filmación de la película, ático *hollywoodense* similar al de *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, Marina se agacha y, al presentir que el director, Máximo Espejo, desde su silla de ruedas la está observando, toma un almohadón y se tapa. Efectivamente, cuando se levanta, se corrobora que la está mirando. Otras situaciones que remiten al *screwball comedy*: el personaje encarnado por Victoria Abril mientras habla con normalidad a la vez que porta un cuchillo de plástico clavado en la cabeza, o cuando se masturba en la bañera con un juguete con forma de buzo.

Julian Schnabel,¹²¹ al respecto del sonido de los tacones en una escena de *Tacones lejanos*, cita al mismo Almodóvar que en alguna oportunidad afirmó: "El título hace recordar el sonido de tacones lejanos, como el título del *western*", en referencia a *Distant Drums*, película de 1951 dirigida por Raoul Walsh. El fenómeno intertextual, subraya Schnabel, opera también en *Matador*, en donde aparecen directamente intercaladas escenas de la película *Duelo al sol*, película de 1946 dirigida por King Vidor.

Gwynne Edwards,¹²² en un breve estudio sobre *Kika*, señala que la crítica no supo entender la escena en que la protagonista principal es violada por un convicto retrasado mental (Pablo, hermano de Juana) al ser presentada como cómica. El autor señala, además, que mediante esta escena Almodóvar rinde un homenaje a *La Ventana Indiscreta* de Hitchcock, ya que un vecino a través de la ventana graba el momento de la violación en video.

Jean-Max Méjean¹²³ destaca la escena del suicidio en *La flor de mi secreto* y señala que es la película donde la relación materno-filial es más intensa. Por otra parte, destaca la desorientación de los personajes: "Todos encendidos, todos fuera de la realidad, como vaca sin cencerro, personajes a la deriva, para gran satisfacción

¹²⁰ La comedia *Screwball*, que en los años treinta alcanzó su apogeo en los Estados Unidos, es un subgénero cinematográfico de la comedia caracterizado por los paralelismos con el cine negro, con presencias femeninas fuertes y situaciones ridículas, diálogos rápidos y un fuerte despliegue corporal.

¹²¹ Schnabel, 1992, página 92.

¹²² Edwards, 2001, página 121.

¹²³ Mejeán, 2007, página 64.

de los espectadores”. Esta expresión, “vaca sin cencerro”, es un guiño intertextual del director hacia su propia vida, quien manifestó haberla oído en numerosas ocasiones durante su infancia.

Ahondará todavía más en la intertextualidad¹²⁴ Ernesto Acevedo Muñoz que aborda estos aspectos presentes en la misma película: el peso de la música, los libros que rodean a la protagonista —Julio Cortázar, Francis Scott Fitzgerald y Juan José Millás— o, como en *Todo sobre mi Madre*, el simulacro de la petición médica de los órganos de un fallecido; pero, más que ninguna otra, el fetichismo con los zapatos de mujer. La soledad, la frustración y la angustia de la protagonista se reflejan en los problemas, al principio del film, para quitarse los zapatos ajustados. Intenta sacárselos denodadamente recurriendo a todo aquel que se le cruza por el camino. Esta idea se refuerza con el sonido del zapateo presente en diversos fragmentos de la película y en la propia diégesis: la mucama de Leo es “bailaora” de flamenco y aparece también en la cinta Joaquín Cortés, reconocido artista. Son todos estos, al decir de Acevedo Muñoz, elementos vinculados con la intertextualidad, ya sean en forma de alusión, ya sean en forma de autocitas.

El asesinato de un padre es un motivo recurrente en los films de Almodóvar. Esta idea, que también corresponde a Acevedo Muñoz, funciona en *Volver* como un dispositivo narrativo que retoma la conexión entre madre e hija fortalecida por un episodio parricida.¹²⁵ El narratorio es llevado a advertir ciertas afinidades, ciertas intertextualidades, con el propio universo fílmico de Almodóvar, quien retoma determinadas escenas y las repite en distintas películas: hay, incluso, parlamentos que aparecen “calcados” y que a lo largo de los años han sido reinterpretados con

¹²⁴ Con respecto a los fenómenos intertextuales, el parentesco más cercano, por los modos y por las fechas, experimentado por Almodóvar se debe a los trabajos del vasco Iván Zulueta, un director que en sus films dejó su impronta basada en la mixtura de formatos, la configuración del tiempo en vaivenes, la representación de temáticas polémicas (el mundo de las drogas, las adicciones y las muertes por sobredosis) y una estilística *popart*. Su eterna obra “maldita”, *Arrebato*, de 1979 (un año anterior al debut de Almodóvar, quien, por su parte, lo contrató en varias ocasiones para que se encargara del diseño de los afiches de sus películas), constituye el más flagrante ejemplo de “condición de producción” para Almodóvar: allí aparecen, además de actores que luego formaron parte del “elenco estable” del manchego, la construcción de una historia en la que un director de cine es el personaje principal (lo que sucede en los casos de *La ley del deseo* y *Los abrazos rotos*), lo que supone un *alter ego* para la factura diegética.

¹²⁵ Acevedo Muñoz, 2007.

fidelidad por personajes nuevos. Acevedo Muñoz propone un énfasis en el tema del parricidio como el de una madre que cubre a su hija. Por ejemplo, esto se había visto en *Tacones lejanos*. En esta lectura de “motivos” y de “retomas” que propone Acevedo Muñoz también aparecerá la figura de los molinos de viento como símbolo de circularidad constante y de eterno regreso.

Javier Herrera,¹²⁶ por su parte, sostiene que en Almodóvar se cristaliza la operación discursiva denominada “pastiche”, el procedimiento retórico imitativo. También señala que en la filmografía de Almodóvar, pero más precisamente en *Los Abrazos Rotos*, aparece lo que Herrera denomina un “travestimiento” entendido como técnica retórica para la constitución de un texto que imita, retoma y transforma determinados elementos. Otra idea propuesta por Herrera es la de la fusión de dos géneros como clave para entender este texto fílmico puntual: por un lado, estamos en presencia de un melodrama; por otro, ante un *film noir* que muestra la pasión cinéfila y que funciona como hilvanador de imágenes. Sin embargo, el tema central del artículo de Herrera es el que se relaciona con el concepto de “tiempo momificado”. Según este autor, por medio de las fotografías se produce una prolongación de la vida en el recuerdo y que, por lo tanto, la fotografía es como una “fijación muerta” (esta idea de la imagen como elemento atemporal ha sido también desarrollada por Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida*¹²⁷ y por Susan Sontag¹²⁸ en su ensayo sobre la fotografía). Una última idea de Herrera es la de lo metacinematográfico: este autor observa que la película *Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini, que es vista por unos personajes en el film de Almodóvar, está en relación con una fotografía dentro de la película *Los Abrazos Rotos*: en un momento se muestra una imagen en la que vemos a dos de los personajes en una playa en la isla de Lanzarote. Esto es, claramente, un símil con el film de Rossellini en el que los personajes recorren una parte muy similar de las ruinas de Pompeya.

¹²⁶ Herrera, 2012.

¹²⁷ Barthes, 2006.

¹²⁸ Sontag, 2016

José Manuel González Álvarez, en un artículo,¹²⁹ analiza la narrativa desde Genette y desde Jean Baudrillard.¹³⁰ Del primero retoma el concepto de la intertextualidad; del segundo, la categoría de simulacro. Dice el autor que en *Los abrazos rotos* se observa el fenómeno de la especularidad, concepto que pone en relación con la era posmoderna y, a su vez, con los relatos enmarcados y su descentramiento. Además, añade una lectura ligada a la intertextualidad y, para eso, cita a Arthur Miller o menciona la película *Te querré siempre*, de Roberto Rossellini para explicar pasajes del film. Una última idea que subrayaremos de este autor es que los relatos en la historia, es decir, a nivel diegético, van fluyendo y van conformando un mosaico que ya no se bifurca sino que se “plurifurca”. Esa ramificación de ficciones hacia adentro y hacia fuera de la historia puede entenderse como un engarzamiento de los relatos que pone en evidencia el artificio de simulacro elaborado por Baudrillard.

Manuel Brouillón Lozano, en un artículo,¹³¹ retoma el tema de la intertextualidad y para ello se remite a tres autores: Yuri Lotman, quien acuña el concepto de “ecosistema” para referirse al fenómeno mediante el que un texto es, irremediablemente, una retoma de otro texto en un gran sistema cultural en el que circulan textos de diversa índole; Julia Kristeva, quien ha dicho que todo texto se construye como un mosaico de citas y que, a su vez, es absorción y transformación de otro texto; y, finalmente, a Harold Bloom, quien en su libro *La angustia de las influencias* dice que “solo los necios no desean ser influidos”. En el artículo de Brouillón Lozano, por lo tanto, circula la idea de que la intertextualidad constituye un fenómeno inevitable. Plantea este autor que en la película *Los Abrazos Rotos* se da un relato a partir de ejes binarios: la ficción y la realidad. Esto está plasmado en las tomas de reflejos y de espejos en los que se duplican las imágenes o en la representación de autores que encarnan, a su vez, a otros personajes, como el caso

¹²⁹ González Álvarez, 2013.

¹³⁰ Es conocido el concepto de “simulacro” propuesto por Baudrillard, 1991: en tanto exterminio fundamental de la ilusión, tal desilusión total tiende a hacer desaparecer la realidad y neutralizar su representación referencial y significativa, esto es, se desencadenaría un fenómeno por que se produce el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia. Ya no se trata la posmoderna de una era de lo real sino de lo hiperreal, una realidad de “alta definición”.

¹³¹ Brouillon Lozano, 2011.

del director que utiliza dos (Mateo Blanco y Harry Caine), o el de uno de los “villanos” que se llama Ernesto Martel hijo, pero que se hace conocer como Ray X. Otro ejemplo de eje binario como arquitectura de este film puede observarse en la inclusión de la película “Chicas y maletas” dentro de la trama, cuyo final coincide con el de la historia personal de Mateo Blanco o Harry Caine.

Vicente Molina Foix¹³² hipotetiza que en *Julieta* se ha articulado el mejor guion de Almodóvar. Seguidamente, argumenta que *Julieta* es un “almodrama” que se ha ensombrecido y que se ha agravado. La presencia de la veta humorística es casi nula y el tono general del film es oscuro. El autor califica la diégesis como un argumento de abandono y de culpa, y agrega que la película está podada de los jardines genéricos y transgenéricos así como de la mixtura, del crisol, del pastiche y del reinado de las intertextualidades que tanto han caracterizado al director. Escribe Molina Foix que lo que le interesa a Almodóvar es el rostro del sujeto como máscara del alma en sufrimiento, cosa que se verifica a lo largo de la historia porque en numerosas ocasiones se subraya la focalización, por parte de la cámara, del rostro en primer plano. Finalmente, dice este autor que en *Julieta* comulgan de manera armoniosa el cine y la literatura, recordando los tres cuentos de Alice Munro que son la arquitectura de este film: “Destino”, “Pronto” y “Silencio”.

8. Texto fílmico y contexto social

Jaime García Saucedo¹³³ señala que la cosmovisión religiosa está presente en casi todas sus realizaciones cinematográficas, volviéndose su *leitmotiv*: el director transforma un acto de amor religioso colectivo en un acto de amor individual que transgrede una prohibición. García Saucedo señala *Entre tinieblas* como el puntapié inicial a una temática religiosa y una estética de los íconos católicos que se repetirá a lo largo de la filmografía almodovariana y que no se había explotado en sus dos

¹³² Molina Foix, 2016.

¹³³ García Saucedo, 2006, página 65.

películas anteriores. Este tratamiento de lo religioso, según el autor, en Almodóvar, presenta la estética de lo burlón, de lo bizarro (piénsese en el altar descomunal que tiene el convento en el que conviven la Virgen María y Ava Gardner, algo rayano en lo irreverente, por la mezcla de la imaginería religiosa y de las fotos de las actrices de cine que conviven en el mismo espacio) y es, en términos literarios, un recurso hiperbólico de una forma particular de devoción que desemboca en lo grotesco.

José Vidal-Beneyto señala, sobre lo religioso y lo político, en el artículo “Almodóvar: transición, postfranquismo, movida”¹³⁴ que el tema de la religión en los films de Almodóvar apunta a un “ajuste de cuentas”, a la construcción de historias que vayan a contrapelo de lo que se respiraba en el aire de la época. Podemos suponer que Vidal-Beneyto interpreta en la actitud provocativa de Almodóvar una respuesta, teñida de rebeldía, a un pasado dictatorial y represivo. El mismo director ha declarado que el tema político relacionado al franquismo le ha sido totalmente indiferente; de hecho podemos notar cómo en ninguna de sus veinte películas se nombra a Franco o se hacen referencias a su gobierno. En todo caso, la reacción más violenta viene de la mano de la misma indiferencia. Esa misma indiferencia, en cambio, no es aplicable a lo religioso dentro de la filmografía de Almodóvar: tanto en *Entre Tinieblas* como en *La Mala Educación* podemos hacer una lectura crítica — incluso autorreferencial— sobre los abusos por parte de las autoridades de la Iglesia y sus contradicciones. Solo que en *La Mala Educación* falta el componente hiperbólico, aunque sí existe una contundente denuncia; en *Entre tinieblas*, en cambio, el espacio religioso es tomado en clave humorística desde el principio hasta el fin de la historia.

Marvin D'Lugo,¹³⁵ por su parte, apunta que *Entre tinieblas* corresponde al trabajo de un director sobre el que se ha trazado el perfil de *bad boy*, de *enfant terrible* transgresor, de crítico del *establishment* a través de lo tabú. Almodóvar, en sus trabajos, tiende a la provocación del *statu quo* mostrando el lado oscuro de la sociedad cuando traza sus historias sobre lo que no está visibilizado, sobre lo que transgrede el verosímil social (y esto es lo que causa una disrupción). En *Entre*

¹³⁴ Este trabajo apareció en la revista madrileña *El viejo Topo*, 2009, páginas 51-59.

¹³⁵ D'Lugo, 2006, página 48.

tinieblas la provocación tiene un carácter potenciado por tratarse de una historia que toca el tema de la religiosidad y de cómo se profesa la fe en un convento inusual (un convento con características inverosímiles, fuera de lo esperado). En la década del ochenta, en un país altamente religioso, las imágenes que articula Almodóvar habrán incomodado al público más tradicionalista. Sin embargo, y además de la provocación, o de la aparente crítica a los protocolos y costumbres de una entidad católica, hay un elemento que parece escapar a una primera visión analítica y es la idea de que, más allá de los cultos paganos y las tradiciones, existe una salvación, la de que por sobre las imágenes hay una esperanza que se centra más bien en la hermandad entre pares: el convento, en *Entre tinieblas*, puede resultar una antítesis del catolicismo. Sin embargo, Yolanda logra la salvación y se aleja de una vida que la hubiera conducido a un destino aciago. En este sentido, podemos afirmar que Almodóvar estaba en la búsqueda ya de su “voz” como director, de su sello de autor que, desde la provocación y el tabú, edificaba su estilo y su modo de decir.

Carlos Polimeni¹³⁶ recuerda cómo Rotaeta y Maura tuvieron que ayudar económicamente al director para finalizar la filmación de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, remarcando los diferentes problemas técnicos claramente visibles, como la baja calidad de la cinta en diferentes fragmentos. El film fue vapuleado por la crítica,¹³⁷ no tanto, dice Polimeni, por estas carencias técnicas, sino por la incapacidad de muchos de entenderla, en especial una clase media que, pese a aparecer retratada en el metraje, no estaba preparada para una ruptura tan abrupta tras más de cuarenta años de oscurantismo bajo el franquismo. Esta ruptura inserta el film en una tradición de cine comprometido con la historia y su época, en este caso, la transición franquista, por lo que Almodóvar, pese a su resistencia a esta etiqueta, fue inmediatamente tildado como “transgresor”. El Almodóvar transgresor está presente en varios sentidos: por ejemplo, como desafío a la pacatería y al machismo de la sociedad, el director no duda en poner tabúes en escena. Polimeni destaca que la primera intertextualidad del director se establece respecto del cine mudo, con los carteles que dividen las diferentes escenas, lo que lo conecta con la

¹³⁶ Polimeni, 2004, página 44.

¹³⁷ Junto con *Kika* y *Los Amantes Pasajeros* es la película que peores críticas recibió de parte de la prensa.

estética *kitsch* y *punk*, en un claro guiño del director al público joven de la sociedad de esos años.

Brenda Cromb¹³⁸ se centró en el estudio del melodrama posmoderno. El cine de Almodóvar muestra las ambigüedades morales de una España tras un largo periodo de cerrazón a la libertad. Considera que *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de Pasiones* son comedias —la autora las engloba bajo ese género— centradas en la subcultura de la “movida madrileña” de principios de la década de los ochenta. *Laberinto de Pasiones* celebra, quizás de manera paradigmática, “la crudeza y lo licencioso tanto como la libertad posmoral más allá de los límites”.

María Inmaculada Sánchez Alarcón¹³⁹ analiza, en *Matador* y en *Kika*, entre otros aspectos, el discurso de la moda y la publicidad, muy presente en la filmografía almodovariana. Es empleado por el director como “una forma de complicidad más cercana al público”. Es habitual esta mofa hacia el discurso televisivo como también hacia el publicitario. Por otro lado, “la sucesión sin solución de continuidad de escenas thriller, escenas de comedias, melodramáticas o costumbristas se produce en todas las películas de Almodóvar”. Debemos relativizar esta afirmación, ya que, por ejemplo, en *La Piel que Habito* (film muy posterior a aquellos dos) el humor está prácticamente ausente; en cambio, melodrama, costumbrismo y thriller están presentes en buena parte de toda su filmografía.

Evans, con respecto a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se refiere a la vinculación entre una historia micro y una macro:¹⁴⁰ el autor describe un asunto individual, o de un grupo, tal como los avatares del amor o la traición en ciertos personajes, y lo contrapone a un asunto de orden contextual, sociopolítico, como el terrorismo a escala mundial. Por último, es interesante rescatar la idea de este autor acerca del personaje encarnado por Carmen Maura, a quien el observador cataloga de heroína híbrida que se equilibra entre la comedia y el melodrama, cosa que puede verificarse con facilidad si se observa y contrapone el papel de la actriz en películas como *Volver*.

¹³⁸ Cromb, 2008, página 103.

¹³⁹ Sánchez Alarcón, 2008, páginas 327-348.

¹⁴⁰ Ídem, página 44.

Marie Pigannial¹⁴¹, con relación a *Todo sobre mi madre*, hace alusión al concepto psicoanalítico del deseo, como fuerza conductora del proceder humano: la fuerza que guía, no como culpa, sino como fuente de plenitud. Se centra también en otros aspectos y personajes de la película: Rosa (madre), como parodia de la normatividad, de la preocupación por “el qué dirán”, en contraste con su hija, más frágil, y que echa por tierra todos los principios de comportamiento normativo que defiende su madre al perder la virginidad con una travesti de quien queda embarazada y que le contagia el SIDA. El súmmum de la ruptura de esta normalidad es el discurso de Agrado, el epítome de esta “provocación social”. El personaje explicita el deseo de ir en contra de esa normatividad social, fundamentalmente en la parte de su discurso en la escena del teatro hacia el final de la historia. La ruptura de estas convenciones sociales es una constante en Almodóvar. Con el monólogo de Agrado, se pone voz al discurso del director, pues el mismo Almodóvar ha revelado esta misma idea en distintas entrevistas: “Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. Pigannial considera, siguiendo cierta clasificación general del rol femenino en la sociedad, que en la película se cristalizan algunas figuras que son madres amorosas, cómplices de sus hijos, que los cuidan sin ayuda de hombres. Contradice así, en cierto modo, el maltrato a los niños que hay en otras películas, aunque en este caso también existe cierta agresividad que recibe Rosa por parte de su madre. Como es habitual en Almodóvar, todo se resuelve entre mujeres.

Virginia Bonatto, en su artículo “Reescribiendo el género: un análisis de *La Mala Educación* de Pedro Almodóvar”¹⁴², para su argumentación y análisis del film, utiliza la teoría del “género” como marco teórico. Para ello alude al género como categoría desde su doble significación: por un lado, el género fílmico; por otro, el género vinculado a la identidad sexual biológica. Dice Bonatto que *La Mala Educación* constituye un ejemplo paradigmático de lo que se llamó, en Francia y desde los años 50, el *film noir*, en el que se observaba la presencia de una *femme*

¹⁴¹ Pigannial, 2009, página 65.

¹⁴² La autora presentó esta ponencia en el 1º Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas. 1 al 3 de octubre de 2008, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

fatale. Luego escribe que Almodóvar, en esta película, lleva adelante la particularidad de un “torcimiento” con respecto al *film noir* tradicional, ya que se mantiene este género fílmico, pero con la salvedad de que el lugar de la *femme fatale* es ahora ocupado ya no por una mujer, sino por un sujeto transgénero. Según Bonatto, además, este film se entronca en una tradición fílmica española que, desde los años ochenta en adelante, apunta a denunciar el oscurantismo del universo eclesiástico durante la España franquista. De este modo, la doble significación del término “género” parece confluir en la arquitectura de *La Mala Educación*, película a cuya dinámica Bonatto atribuye el mérito de una reinterpretación almodovariana de un género tradicional, despegándolo de la figura femenina como elemento de comunión entre la lujuria y la muerte y colocando por fin esos atributos en la figura de un transgénero.

Luis García Orso¹⁴³ advierte, en sus reflexiones sobre *La mala educación*, el profuso color rojo y negro en los créditos, detalle que en el autor evoca el plano de lo pasional y de lo oscuro y que permite, además, un paralelismo con aquellos colores utilizados por Hitchcock en la película *Vértigo*. De todos modos, lo fundamental para este autor es que existe “una necesidad ineludible de conectar la película con la contextualización histórica española de los años 60 y 70 ligada al franquismo”. Escribe más adelante que el internado en el que viven los niños de la película es el “espejo” de la sociedad franquista. El autor, siguiendo esa línea de pensamiento, dictamina que los personajes eclesiásticos, tan negativos y tan perversos, son de alguna manera “más dignos de nuestra piedad que de nuestro juicio”. Según García Orso, estos personajes, más allá de sus defectos, son también víctimas de una sociedad cuyos cimientos están afectados directamente por la cosmovisión política y social de Francisco Franco.

Antonio Holguín,¹⁴⁴ en un párrafo dedicado a la película *Volver* sostiene:

Una historia rural, que lo acerca de nuevo a su infancia, a su pueblo, a La Mancha, y sobre todo a las mujeres humildes, variantes desgarradas: mujeres que rinden un culto a la muerte y a sus antepasados. Un argumento que tiene

¹⁴³ García Orso, 2005.

¹⁴⁴ Holguín, 2006.

como referencia las historias que su madre y sus hermanas le contaron. Por ello rueda en los parajes naturales de su existencia.

La idea autobiográfica está presente en la elección de los escenarios y el contexto en el que se desarrolla la trama de *Volver*. Si atendemos a la obra de Almodóvar, notaremos cómo su historia personal y sus orígenes han constituido una legítima —y quizás la más fuerte— condición de producción para la hechura de todos sus textos. En este aspecto, es de notar que el film, según Holguín, muestra una influencia por demás notoria de su infancia y de las historias populares que corrían de boca en boca, entre mujeres trajinantes, en un pueblo árido, desértico, pobre. Asistimos aquí a ese universo femenino en el que los hombres son excluidos y en donde la infancia del director se ve traducida en una suerte de cuadro introspectivo sobre su relación con su propia madre y sus hermanas, en aquella Calzada de Calatrava que inspiró los paisajes en los que un grupo de mujeres trabaja entre lápidas y chismes.¹⁴⁵ En el texto de Holguín, se sostiene que, a lo largo de su tradición fílmica, Almodóvar ha sabido articular ciertos elementos que se corresponden con su propia vida. Dentro de su percepción artística, “el pueblo” como eje escénico es un elemento fundamental para el trazado y la construcción de sus personajes. Lo pueblerino, ese ámbito atemporal que en *Volver* se presenta como un universo dueño de su propia tradición de culto a la muerte, según el autor, es un ejemplo más de la cosmovisión almodovariana sobre el mundo tradicionalista, crédulo, candoroso, en oposición al vértigo y la hipocresía de las grandes ciudades como Madrid o Barcelona.

Carlos Boyero, con una crítica lapidaria,¹⁴⁶ ofrece una mirada negativa que está argumentada por la teoría de un Almodóvar “ultramarketinero” en el sentido de que alrededor de *La piel que habito* se montó toda una parafernalia publicitaria con el objetivo de vender el producto. En términos de Oscar Traversa, en *Cine, el*

¹⁴⁵ En *All about Almodóvar, a passion for cinema*, 2009, que reúne artículos compilados por Brad Epps y Despina Kakoudakis, se aborda, en distintos trabajos, esa “españolidad” latente en *Volver*, de fuerte lenguaje localista y anclada en los personajes femeninos que lidian con su cultura y con la muerte.

¹⁴⁶ Boyero, 2013.

significante negado,¹⁴⁷ son diferenciables tres estados del film: una obra de arte, un generador de metadiscurso (todo lo que se diga sobre esa obra) y, por último, una mercancía. Este último término, de alta carga marxista en tanto arte como objeto capitalista, entiende la idea de que la obra necesita ser comercializada; por lo tanto, desde esta posición, el comentario negativo de Boyero se instala en una instancia distante a lo sostenido por Traversa.

Horacio Bernades¹⁴⁸ sostiene que *Los amantes pasajeros* representa un “recreo”, es decir, algo así como una obra de enlace entre otras dos de mayor producción y vuelo artístico. Según Bernades, con este “recreo” Almodóvar vuelve a “la movida”. Esta frase de espíritu negativista no agota, sin embargo, el alcance y la magnitud reales del film que pueden observarse a la distancia desde otra perspectiva. El crítico asegura, luego, que en *Los Amantes Pasajeros* no están ausentes determinados elementos alegóricos y críticos obvios para una España en decadencia, representados a través de una historia descolorida (paradójicamente, podemos señalar que tanto estética como visualmente, *Los Amantes Pasajeros* se trata de una de las películas más elaboradas). Bernades escribe que Almodóvar pretendió, con este film, regresar a los ochenta, a los inicios de sus comedias primeras, pero que a sus sesenta y cuatro años la percepción de su edad determinó un resultado muy diferente al de aquellas obras.

Para Emilio Bellón¹⁴⁹ *Los amantes pasajeros* atrapa a la vez que desorienta: atrapa en cuanto a la gran parafernalia y expectativa que se genera siempre ante un estreno de Almodóvar, que ya cuenta con un público que espera con ansias sus trabajos, y desorienta en cuanto a las opiniones de la crítica, que se refirió a este film como una comedia demasiado ligera, como a un bizarro entretenimiento pasatista. Sin embargo, más allá de este juicio crítico, existe una simbología que puede entenderse a raíz de determinados elementos de la película: de manera alegórica, el avión que navega sin rumbo puede ser una proyección metonímica de una España desorientada, cuya clase media (la clase turista) permanece dormida mientras el país-avión surca azarosamente su destino. Otro argumento de Bellón indica que

¹⁴⁷ Traversa, 1986.

¹⁴⁸ Bernades, 2013.

¹⁴⁹ Bellón, 2013.

Almodóvar, en esta obra, “salió del closet”: el director rompe con un estilo que se venía repitiendo en sus trabajos anteriores y aborda determinadas temáticas con mayor libertad. En comparación, podemos afirmar que el artículo de Bellón es de los más benignos con respecto a esta película, ya que de manera general la crítica para este film fue implacable y no prodigó grandes elogios.

CAPÍTULO 1. EL HUMOR ESCATOLÓGICO

En este capítulo, donde se aborda lo humorístico-“escatológico” (el subgénero de la comedia que aborda cuestiones ligadas a actos fisiológicos y corporales, algo absolutamente vinculado con el “humor sexual”) en el cine almodovariano, nos remitiremos a escenas precisas de dos películas: “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” y “Laberinto de pasiones”. Lo escatológico, en este primer gran ordenamiento clasificatorio de la obra almodovariana a partir del eje reidero, constituye una modalidad ya presente en Grecia Antigua¹⁵⁰ (lo que luego derivó en la literatura latina), época en la que abundaba este tipo de humor. Pensemos, a modo de ilustración, en Aristófanes y sus textos dramaturgicos en los que la recurrencia de múltiples actos fisiológicos fue frecuente (la orina, la defecación, el vómito y, en general, situaciones vinculadas con la intimidad y la sexualidad). Lo escatológico se erige en tanto desafío contra lo tabú, como una suerte de disposición a enfrentarlo y ponerlo en cuestión: el empleo de las referencias vinculadas con la obscenidad o lo pornográfico entra en combinación con un lenguaje (ya sea verbal, ya sea visual, ya sea una mixtura de ambos) soez, malsonante o grosero (y la elección de estos

¹⁵⁰ El pase humorístico más antiguo del mundo se remonta al 1900 a. C. y sugiere que este tipo de humor era altamente popular como lo es en la actualidad. Es un “chiste” de la cultura de los sumerios y que dice lo siguiente: “Algo que nunca ha ocurrido desde tiempos inmemoriales; una mujer joven no se tiró un pedo sobre las rodillas de su marido”.

adjetivos responde naturalmente a la cosmovisión de cada contexto témporo-espacial). El humor “potty”, tal es una de sus definiciones en el inglés, extendido más allá de toda franja etaria (pero quizás más expandido entre las edades jóvenes por el hecho preciso de la “novedad” que esto implica) y de toda cultura, supone el rechazo al imaginario atravesado por el tabú. Representado en los distintos lenguajes, desde la literatura hasta la música, desde el teatro hasta la televisión, revisaremos su configuración particular en estas dos producciones de Almodóvar que son las que más abrevan en esta modalidad y que, coinciden, con su primera etapa en tanto realizador.

1.1. PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (1980)

Es una diégesis enrevesada la que propone la primera película de Almodóvar. Intentaremos, a continuación, contar su argumento.



Figura 1

Tras ser violada por un policía, Pepi decide vengarse de su agresor. Con este fin convence a sus amigos de darle una paliza. Sin embargo, se equivocan y atacan a su hermano gemelo. Pepi maquina un nuevo plan de venganza: convencer a Luci, la esposa masoquista del policía, de abandonarlo por una cantante punk con tendencias sádicas, Bom. Estas tres mujeres se adentrarán en la movida madrileña de principios de los ochenta, asistiendo a diversas fiestas, clubs, conciertos, en los que se encontrarán con personajes escandalosos de lo más variopinto. Luci volverá

con su marido después de que este logre satisfacerla propinándole una paliza que la dejará hospitalizada (en la Figura 1, en la parte inferior, se puede ver la ilustración de esta manifestación violenta por parte del esposo). Finalmente, Pepi y Bom deciden vivir juntas.

Frédéric Strauss¹⁵¹ clasifica esta película como “comedia libre, y libremente pop”. Esta clasificación dentro del género de la comedia fue aceptada por la crítica y por el propio director. Dos películas más dentro de su filmografía pueden calificarse así: *Los Amantes Pasajeros* y *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*. La denominación “libremente pop” viene determinada por la escasa preocupación por la historia en esta comedia, libre del corsé diegético, en la que aparecen múltiples digresiones. No es comedia de enredos, de *gags*, sino que lo disparatado viene dado por lo “alocado” de la diégesis. Es una historia, por lo demás, sencilla. Las digresiones responden a la voluntad de mostrar cierto carácter transgresor en contraposición al oscurantismo franquista. Este principio de la progresión temática desordenada (lo que hace pensar en el surgimiento de líneas diegéticas secundarias que entorpecen el hilo central) es exclusivo de esta película. El resto de su filmografía, si bien caracterizada por lo “estrambótico”, no puede calificarse como digresiva a tal extremo. Strauss describe la historia empleando los adjetivos “disparatada” y “delirante”, remarcando aspectos característicos de toda su producción, en especial de los primeros años: el habla descarnada, sin tapujos, el empleo del cronolecto de la “movida” y una vocación de dirigirse a un público joven. Nuria Vidal¹⁵² destaca que el carácter cómico se da a partir de lo escatológico, en referencia a la escena de una “meada”, lo que habría resultado desconcertante para los espectadores de principios de los ochenta. He aquí el puntapié para referirnos a lo escatológico humorístico, algo propio del “primer Almodóvar” (nótese cómo es la traducción al inglés del concepto de “humor escatológico”: *toilet humour*), teniendo en cuenta “lo escatológico” como el tipo de humor que se liga a la representación de,

¹⁵¹ Strauss, 2001, página 21.

¹⁵² Vidal, 1988, pág. 38.

entre otros hechos fisiológicos, la defecación, la orina, las flatulencias y otras funciones corporales.

William Hazlitt (ensayista británico de la primera parte del siglo XIX que es considerado, junto a Samuel Johnson, como uno de los críticos más importantes de esa época) publicó numerosos textos humanísticos y críticas literarias.¹⁵³ Hazlitt recorre el árbol genealógico del humor, estableciendo sus diferentes ramificaciones: el juego con la imaginación, la relación de contraste entre “lo natural y lo accidental” o la presencia de lo escatológico, entre otras varias modalidades.

Partiendo de una acepción biológica, en su libro *Sobre el ingenio y el humor*, Hazlitt establece que “el hombre es el único animal que ríe y llora, pues es el único animal que descubre la diferencia entre lo que las cosas son y lo que debieran ser”,¹⁵⁴ el objeto y la perspectiva sobre ese objeto. El humor se vincula con este binomio: se representa un objeto que se desvía de la norma, o que directamente la transgrede de manera flagrante; se trata de un fenómeno discursivo que se distancia de nuestras expectativas acerca de él. Esta idea está muy cercana a la denominada “ruptura de la isotopía estilística”, concepto acuñado por Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁵⁵ en sus reflexiones en torno a la enunciación en la lengua. En el caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (película que muy bien podría llegar a constituir un legítimo *continuum* de la obra maestra del director vasco Iván Zulueta, *Arrebato*, de 1979, pues en ambas se “respira” un mismo aire de época, además de similares construcciones temáticas), podemos observar ese quiebre, claramente, en la escena en que uno de los personajes orina sobre otro, en una flagrante construcción del orden escatológico: se trata de una escena inesperada, sorpresiva, “desubicada” (pues rompe con la progresión temática llevada adelante hasta ese fragmento puntual de la diégesis). Se trata aquí de una especie de “jaque a la verosimilitud”, por la imposibilidad de vincular ese comportamiento por parte de

¹⁵³ Algunos de sus títulos, más allá del contemplado en este capítulo, son: *An Essay on Principles of Human Action*, *The Spirit of the Age*, *Lectures on the English Comic Writers* u *On the Pleasure of Hating*.

¹⁵⁴ Hazlitt, 2002, página 20.

¹⁵⁵ Kerbrat-Orecchioni, 1997, página 57.

personajes tan diferentes entre sí, pero que sirven perfectamente a la trama: Pepi, para vengarse del policía que la ha violado, decide vincular sentimentalmente a Bom, lesbiana, con Luci, con tendencias masoquistas. Así, en lugar de asistir a una tradicional conversación, decide presentarlas y despertar su atracción de ese particular modo. Esta escena podría llegar a crear algún tipo de sorpresa en el narratario, lo que entronca con otra idea de Hazlitt, con respecto al contraste como el origen de la risa:

Las lágrimas pueden ser consideradas como el recurso natural e involuntario de la mente sobrepasada por alguna emoción repentina y violenta, antes de que haya tenido tiempo de reconciliar sus sentimientos con el cambio de circunstancias; mientras que la risa puede ser definida por la misma clase de movimiento convulsivo e involuntario, ocasionado por la mera sorpresa o contraste (en ausencia de cualquier emoción seria), antes de haber tenido tiempo de reconciliar su creencia con apariencias contradictorias.¹⁵⁶

El narratario no espera en ningún momento esta escena escatológica, que supone un total desafío a sus expectativas. Así, la sorpresa está del lado del humor, rompiendo con lo correctamente establecido, lo que “debe ser”. Se da, pues, una suerte de “contraste” entre lo socialmente verosímil y esperable y la escena articulada en ese instante preciso del film. Para Hazlitt, “esta discontinuidad en nuestras sensaciones produce un estremecimiento y una discordia correspondientes en el cuerpo”¹⁵⁷: se trata aquí de una discontinuidad que también sirve a la diégesis, puesto que esta necesita de núcleos de discontinuidad que abran y cierren expectativas de modo tal que la trama avance. De forma similar, esta escena permitirá una rápida vinculación entre las dos protagonistas, que nos “ahorrrará” minutos de película destinados a mostrarnos cómo crece el vínculo entre esos dos personajes.

Además, la escena se inicia de forma “seria”. Las tres protagonistas se han reunido para aprender el oficio del tejido de punto. Como señala Hazlitt, “para

¹⁵⁶ Hazlitt, op. cit., pág. 34.

¹⁵⁷ Ídem, pág. 58.

entender o definir lo lúdico, debemos conocer antes qué es lo serio”. Lo mismo sucede en la escena inicial de la película: la violación de Pepi. Se inicia de forma aparentemente seria con la visita de un policía que pretende investigar las plantas de marihuana que cultiva una vecina (así abre la filmografía de Almodóvar, podría decirse; esa es la primera escena de su primera película). Rápidamente todo se torna extravagante, incongruente, desubicado, a partir de la frase “¿Qué te parece este conejito en su salsa?” que se corresponde con una actitud de seducción por parte del personaje encarnado por Carmen Maura hacia su vecino policía (Pepi se levanta el vestido de modo tal que le ofrece al hombre mirarle la vagina). Instantes después se produce la violación: Pepi es “pura”, pese a su aparente lascivia y los coqueteos con el agente, que se sorprende, como el propio narratario, al darse cuenta de su virginidad tras penetrarla. Para Hazlitt, lo lúdico se encuentra donde se produce la contradicción entre el objeto y nuestras expectativas, aquello que es contrario al sentido y a la razón, aquello que se aparta de lo que teníamos derecho a esperar tanto en palabra como en gesto y como en acción.¹⁵⁸ El narratario no espera ni la frase del “conejito en su salsa” (que hace alusión a sus partes íntimas), ni la violación posterior, ni su grito confesando su virginidad. De este modo, lo risible se da en lo “incongruente” matizado por lo escatológico, un humor en este caso íntimamente relacionado con el humor sexual (modalidad genérica que no es nada novedosa pues es rastreable desde, como decíamos, la Antigüedad). Por ser la primera escena de su historial filmico, el director está plantando la bandera de lo que será toda su filmografía, caracterizada por las incongruencias que constantemente quiebran las expectativas del narratario, desafiándolo en sus perspectivas con relación al decurso diegético. A modo de manifiesto fundacional, se observan aquí muchos aspectos que han de ser del todo recurrentes película tras película: la inclusión de lo reidero inesperado que se instala en aquel periplo de la historia que está siendo construido de una manera “seria”, la importancia del mundo femenino y de sus fragilidades con relación a los hombres, los toques de españolidad (piénsese, como ejemplo, la inclusión de una música que evoca las corridas de toros en el medio de la escena de

¹⁵⁸ Ídem, pág. 60.

la violación), el lenguaje “soez”, o la carga manifiestamente sexual, sin apelar a circunloquios, de muchas de sus películas.

Otra escena cargada de comicidad es la de una publicidad incluida dentro de la historia (a la manera de un *insert*, algo que será siempre recurrente en toda su filmografía), la de “Bragas Ponte”, protagonizada por Cecilia Roth.¹⁵⁹ Aquí va la transcripción de los dos diálogos que están presentes en esa publicidad:



Figura 2

—Yo lo había preparado todo para que aquella tarde fuera perfecta. Él me ofreció champagne para celebrar nuestro encuentro. Fue entonces cuando ocurrió algo terrible e inesperado. ¡Oh!

—¿Le ocurre algo?

—Es que tengo unas ganas de tirarme un pedo.

—Pues tíreselo. Las bragas Ponte contienen una sustancia que transforma el olor de sus pedos en el perfume más delicado.

—Chica, qué perfume más delicioso llevas, ¿cómo se llama?

—Secreto de mujer.

—Dígame qué le ocurre, tal vez yo tenga la solución

—Es que tengo unas ganas de orinar que me muero.

—¿Ah, sí?

¹⁵⁹ Como ha de ser usual en su obra, Almodóvar decidió incluir una escena en la que algún personaje está mirando la televisión y justo en ese instante allí se transmite una publicidad.

—Es que cada vez que me meto en un ascensor o una cabina telefónica me entran unas ganas de orinar que me muero. ¿A usted no le pasa?

—Algunas veces, pero eso no es una tragedia. Las bragas Ponte están compuestas de unas partículas que absorben totalmente el líquido de su orina cambiando el color de las mismas. Es como si estrenara unas nuevas bragas.

El texto es una parodia del universo de la publicidad (la Figura 2 permite ver un fotograma de ese texto publicitario insertado dentro del film) en la que recurren algunos elementos disparatados y escatológicos. La parodia es una suerte de “copia imperfecta”, porque aparece en ella un quiebre respecto al género. Su creación requiere del ingenio en el armado de esta ruptura. Respecto del “ingenio”, Hazlitt afirma:

Así, el ingenio es, con frecuencia, lo más eficaz y adecuado para resultar agudo y serio, pues parece como si el mismo que habla no tuviera intención de ello y fuéramos nosotros los primeros en advertirlo. La ironía, como una especie del ingenio, debe su fuerza al mismo principio. En tales casos, es el contraste entre la apariencia y la realidad, la suspensión de la creencia lo que nos engaña, lo que da lugar al ridículo y lo acentúa cuando se salva la primera impresión.¹⁶⁰

Esta publicidad (una legítima parodia)¹⁶¹ aparece delineada como algo serio. El narratorio espera que se ajuste a su expectativa, pero de nuevo se produce su ruptura, lo que deviene en algo ridículo: unas bragas que absorben la orina cambiando su olor o que neutraliza una flatulencia. Esta ruptura de la expectativa se produce también en el momento en que se oye la *voz en off* de un locutor que se refiere, *seriamente*, es decir, con las inflexiones de voz que emplearía cualquier locutor, a las características del producto que está siendo publicitado.

¹⁶⁰ Ídem, página 90.

¹⁶¹ Es una parodia en el sentido de que hay una burla “denunciante” de ciertas características de un tipo textual como lo es la publicidad.

Al igual que la escena anterior, el concurso de “erecciones generales” es también una parodia. En este caso, de los concursos televisivos.¹⁶² En esta parodia se imitan diferentes elementos: el presentador o animador que es el encargado de conducir ese instante del evento,¹⁶³ el jurado y el premio (en este caso, esa noche de fiesta “poder hacer lo que quiera, como quiera y con quien quiera”). La elegida es Luci, estimulada por Bom, que le dice: “Vamos, come antes de que se te enfríe”. Lo disparatado se observa también en la aliteración lingüística: “erecciones” generales reemplaza a “elecciones” generales.¹⁶⁴ Como señala Hazlitt, lo lúdico surge a partir de cuánto de consistente es el movimiento absurdo, lo incongruente y singular. También absurdo y singular es el personaje de la histérica barbuda. Un personaje ridículo en el que operan la hipérbole, pues la mujer adquiere rasgos caricaturescos, y genera un profundo contraste entre su apariencia masculina (barbuda) y su voz estridente, marcadamente femenina. Se trata de una escena catalítica, que no aporta nada a la diégesis, lo que remite a una suerte de digresión absoluta si consideramos el decurso de la historia hasta ese momento. Al igual que esta digresión, esta forma de humor, llamémoslo “fácil y caricaturesco”, es casi una excepción en su filmografía, dada su desconexión de la trama (hallamos generalmente en Almodóvar un cuidadoso esmero, más allá de aparentes historias recargadas y rocambolescas, en lo que se refiere a la progresión temática). De forma similar, la barbuda es una mujer muy diferente al prototipo de mujer almodovariana que se ha ido edificando a lo largo de la tradición fílmica del director: posesiva, celosa, dependiente. Más bien, aquí, el personaje de esta mujer se asemeja al resultado de la labor paródica, amén de que su inclusión poco tenga que ver con el periplo diegético que venía proponiéndose en la historia planteada.

Resulta destacable que, al día de hoy, poco más de cuarenta años después de su estreno, el humor generado por esta película (que muy bien podría decirse que ha sido una realización *experimental*) siga escandalizando, a diferencia del trabajo

¹⁶² Ya van entonces dos universos, el de la publicidad y el de ciertas emisiones televisivas, que son juzgados por Almodóvar a través del prisma humorístico. He allí, naturalmente, una fuerte evidencia sobre su postura con respecto a dos industrias mediáticas de la contemporaneidad.

¹⁶³ El propio Almodóvar es el conductor de este particular y también inaudito concurso.

¹⁶⁴ Interesante es considerar que, tras los cuarenta años de franquismo, hasta 1980, año de producción de esta película, solo se había celebrado una elección democrática en España.

de otros directores, que fuera de su contexto histórico y social deja de tener este efecto. En cambio, la provocación en Almodóvar sigue vigente, a pesar de que el propio director haya considerado en más de una oportunidad, en una de sus típicas respuestas ocurrentes, que el cine ya no puede escandalizar tanto como la realidad.

Desde el punto de vista sociológico, es notable hoy, a cuarenta años de su estreno, cómo fue el estreno de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, en el medio de la efervescencia de Madrid en el año 1980. Un legítimo “espejo de una fauna”, la película además puede verse hoy como si se tratara de un documento epocal: los grupos de jóvenes que circulan y se manifiestan (que hacen música, que se drogan, que pugnan por las libertades sexuales) en el medio de una sociedad que aún conservaba muchos vestigios de la implacable dictadura militar franquista¹⁶⁵ (siempre se ha interpretado que el personaje del policía golpeador y violador es la quintaesencia de un pasado reciente machista, ultrapatriarcal, misógino y violento). Si bien la estructura del film muestra ostensibles falencias técnicas, más allá de ese hecho puntual, en lo que concierne al nivel diegético, pueden observarse escenas disparatadas, rayanas en lo pornográfico, escatológicas, cosa que constituye la contraparte del clima que en España, y más precisamente en Madrid, se vivía solo un lustro antes (Franco falleció en 1975). Hoy día, la película es por muchos considerada como una “obra de culto”. Tal como sucederá con su posterior película, *Laberinto de Pasiones*, en este film se logra una “radiografía epocal”, un documento que muestra, en lo que podría denominarse esta primera etapa del cine almodovariano, un estilo de vida que comenzaba a asomarse, a “estallar”, en la sociedad española tras décadas y décadas del sofocamiento provocado por un régimen ultraconservador, dictatorial y ultrarreligioso.

Más allá de lo que pueda sugerir el propio director con relación a la factura de sus films (pues siempre ha relativizado su deseo de mostración ostensible de fenómenos ligados a la contextualización témporo-espacial), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* posee algunas influencias de los estilos *punk* y *pop*: se desprende

¹⁶⁵ El historiador y sociólogo Enrique Moradiellos García (2011, página 3) sostiene sobre el franquismo: “El primer concepto acuñado para definir del modo más simple y neutro al sistema político del Franquismo es el de Dictadura Militar”.

de ella un marcado objetivo de representar la rebeldía, ciertas insatisfacciones de comunidades jóvenes, ciertos comportamientos impensables pocos años antes de ser retratados en un film. En este sentido, este *enfant terrible* que era por entonces Almodóvar (y que más tarde, quizás como es esperable en la evolución, en la madurez, de todo artista, fue amoldándose, *ma non troppo*, a la creación de historias menos “estrafalarias”, menos cargadas de una dosis de ¿libertinaje?) delineó en esta película, en última instancia, una historia de amistades, pero de esas que se producen en espacios cerrados, contrahegemónicos, casi prohibidos, pero que pugnan por visibilizarse y naturalizarse, todo articulado en una atmósfera reidera y escatológica. En este punto bien vale comprender lo que podríamos denominar “chiste en tanto hecho social” como para retomar terminología durkheimiana,¹⁶⁶ por cuanto lo reidero se circunscribe en este texto audiovisual en una contextualización socio-histórico-temporal singular: el posfranquismo. Precisamente, en ese “aire de época”, los distintos movimientos “jocosos” constituyen comportamientos exteriores a la conciencia presentes en ese grupo social configurado por el realizador. Tales comportamientos, respetados y compartidos, delinear cierta “atmósfera” social ligada allí con la “movida” madrileña. Esas maneras de obrar, de sentir y vivir, que son transindividuales, esto es, que son exteriores al sujeto, ejercen un poder coercitivo sobre su conducta. Los distintos personajes de la diégesis ostentan caracteres culturales que los predisponen a comportarse de determinado modo y ese accionar desencadena el efecto de lo reidero, ya sea a través de chistes, de comentarios o de actitudes. Este modo de hacer reidero, por consiguiente, ejerce una especie de “moldeado” sobre los distintos personajes en su interacción a lo largo de los hechos contruidos.

¹⁶⁶ Durkheim, 1961.

1.2. LABERINTO DE PASIONES (1982)

En *Laberinto de pasiones*, de 1982, advertimos también el resultado del humor escatológico, en tanto “antentado a la solemnidad”, tipo humorístico rastreable históricamente en François Rabelais, Francisco de Quevedo, Geoffrey Chaucer o Gustave Flaubert, y aludido por Jacques Lacan en su seminario sobre la angustia en el momento en que sostiene que “la caca adquiere fácilmente la función de lo relacionado al falo y como símbolo de la castración”.¹⁶⁷ Antes de indagar en ciertas escenas del film, veamos en qué consiste el argumento:

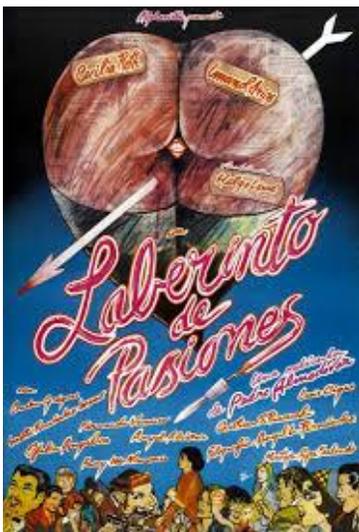


Figura 3

¹⁶⁷ Lacan, 2006, página 32.

El hijo del derrocado emperador de Tirán llega a Madrid, donde vive una historia de amor con la ninfómana Sexilia, miembro de un grupo musical. La derecha tiraní y la condesa Toraya siguen la pista del recién llegado.¹⁶⁸ La trama comienza con ambos, Sexi y Riza Niro, al acecho de hombres. Sexi trata su ninfomanía con una psicóloga sexualmente reprimida, que dice estar enamorada de su padre, un médico que ha inventado un método de fertilidad. En tanto, Riza conoce a Fabio, un punk gay que lo conducirá hacia el glamour nocturno. Riza, bajo el alias de Johnny, conocerá a los integrantes del grupo *Ellos*. Camino hacia el escenario, Eusebio, el cantante, tiene un accidente y Johnny ocupa su lugar, como el nuevo solista. Allí conocerá también a Sexi, que es la cantante del grupo *Las Ex*, integrado por exnovias de los integrantes de *Ellos*. El amor los flechará en ese mismo momento. Riza confiesa a Sexi su identidad y su eventual viaje a Panamá, donde vive exiliado su padre, el emperador. Sexi encuentra una forma de salida en una fan, Queti, que está dispuesta a dejar al padre, que la viola pensando que es la madre, y a tomar su lugar en el grupo y en la casa. Sadec descubre que el hombre con el que estuvo y de quien se ha enamorado es Riza Niro, a quien sus compatriotas intentan capturar para regresarlo a su patria como prisionero. De regreso con Susana, Sexi es hipnotizada y recuerda: de niña estaba con su padre en la misma playa que el emperador de Tyrán, Toraya y Riza. Jugaba con Riza cuando Toraya se lo llevó para tratar de seducirlo y así quedar embarazada del heredero que nunca le pudo dar al emperador. Sexi los descubre y acepta el ofrecimiento de un grupo de niños a jugar a "papá y mamá", comenzando así su vida como ninfómana. Riza zafa de las manos de Toraya y busca de nuevo a Sexi, pero al encontrarla con todos los niños se siente rechazado, y se va con uno de los chicos, comenzando su vida como gay. Liberada de sus traumas, Sexi decide darle otra oportunidad a Riza. Pero la aparición de una foto suya en el periódico lleva al vengativo Eusebio a desencadenar una crisis que amenaza con destruir su felicidad. Eusebio reconoce a Riza, llama a Sadec y sus

¹⁶⁸ El personaje de Toraya hace alusión bastante explícita a una de las figuras de las monarquías y del jet-set más renombradas a comienzos de los años ochenta en Europa y en el todo el mundo: la princesa *Soraya* del Irán, la segunda esposa del último Shah, Reza Pahlevi, quien, tras su divorcio, se convirtió en una de las figuras más retratadas en las denominadas "revistas del corazón". He aquí, pues, un "guiño" almodovariano al contexto sociocultural y massmediático imperante por aquellos años.

compañeros árabes para que lo encuentren, a cambio del dinero. Queti avisa a Sexi y Sexi alerta a Riza, quien les ofrece a los integrantes de *Ellos* huir con Sexi a la isla de Contadora. Eusebio, su novia, las otras integrantes de *Las ex*, el promotor del grupo, la princesa Tora y un reportero, la siguen hasta el aeropuerto. Sexi y Riza, junto con *Ellos*, toman el avión hacia Panamá. Eusebio descubre que se quedará sin la prometida recompensa monetaria cuando es amenazado a punta de pistola por uno de los tiraníes. Como revancha por no haber podido atrapar a Riza, se llevan a Toraya y la secuestran. Sexi y Riza tienen su primera relación sexual a bordo del avión en dirección hacia el Caribe (el afiche en la Figura 3 deja traslucir la cantidad de personajes, principales y secundarios, existentes en esta historia).

Ya desde el comienzo de *Laberinto de Pasiones*, se muestra una historia *outdoors*, es decir, a la intemperie: no hay espacios cerrados, clausurados, lúgubres, como símbolo de la *Weltanschauung* franquista, sino que la acción transcurre al aire libre, por las calles, en los mercados multitudinarios, en los bares abarrotados de personas. Así sucede en la primera escena, durante el paseo de los protagonistas por el Rastro, ese espacio tan populoso en Madrid. La película, de forma similar, termina en una huida “esperpéntica” (adjetivo que, hay que decirlo, convoca el estilo del dramaturgo, novelista y poeta gallego Ramón del Valle-Inclán) hacia Barajas. Las pocas escenas de interior, de *indoors*, también presentan mucha luminosidad, principalmente en los momentos correspondientes a los *shows* que aparecen a lo largo de toda la historia. En este caso, desde la parte técnica se realiza un esfuerzo por contrarrestar la oscuridad propia de los ambientes donde actúan los diversos grupos musicales que se dan cita en el film, como si se tratara una especie de apuesta ideológica: la luminosidad como contraste a tantos años de “oscuridad franquista”. Almodóvar, sin embargo, ha manifestado, en la serie de entrevistas con Strauss,¹⁶⁹ su postura frente al dictador español: no es que recreaba un ambiente *ex profeso* como para señalar algo ligado al posfranquismo y la vida en la sociedad española, y más precisamente madrileña, sino que más bien sencillamente ignoraba al dictador de manera flagrante, cosa que es cierta si uno se ciñe al parlamento de

¹⁶⁹ Strauss, 2001, página 58.

sus personajes en las distintas películas (jamás, en toda su filmografía, lo habíamos señalado previamente, es pronunciado el significante “Franco”). No obstante, la crítica hacia el franquismo podría llegar a leerse en ciertos pequeños “detalles”. Resulta, asimismo, un tanto contradictoria esta apuesta por los espacios abiertos, pues lo habitual en la comedia de enredos, también denominada comedia de puertas es, precisamente, el signo espacial de lo *indoors*. Carmen Arocena¹⁷⁰ considera que la representación de la frivolidad¹⁷¹ es fundamental en la historia: son todos jóvenes sin ningún tipo de responsabilidad ni de preocupación por el futuro. Frivolidad es una de las palabras que mejor define la historia (la frivolidad constituye un término cargado de un sema negativo: aquí, con relación a la contextualización sociohistórica del momento de la historia: el posfranquismo). Respecto al humor, considera que "en la faena del aliño que emprende el director manchego, el humor y la distorsión satírica son dos de sus elementos fundamentales que favorecen un distanciamiento del espectador del género matriz". Así, "el humor almodovariano retoma la técnica deformante del esperpento para mostrar el alcance del drama de los sujetos en una sociedad".

Podría entenderse esta historia como una suerte de *crónica urbana* sobre determinados espacios ligados a la ciudad de Madrid, una “radiografía epocal” de los primeros años de los ochenta, que es el periodo de “la movida”. Dado este carácter de “crónica urbana”, consideremos algunas de las ideas del ensayista ecuatoriano Carlos Bonfim,¹⁷² quien sostiene que "partiendo de una reflexión inicial en torno a la función social de la risa y de algunos cronistas que recurren, en sus textos, al humor, el propósito es pensar más detenidamente esta relación entre humor y las crónicas urbanas".¹⁷³

La escena inicial de la película, rayana en lo escatológico o en lo erótico-pornográfico, remite a una de las marcas fundamentales del *cinéma pur*, en una especie de vuelta hacia el cine mudo, pues se narra una historia solo con imágenes,

¹⁷⁰ Arocena, 2009, página 276.

¹⁷¹ Esto puede vincularse a las palabras de Fabio McNamara, en un video localizable en YouTube, en una entrevista realizada un año después de estrenado el film.

¹⁷² Bonfim, 2003, página 12.

¹⁷³ Ídem, página 13.

prescindiendo de la banda de sonido (voces o ruido), solo con una música incidental, extradiegética, que no procede de la historia. En su paseo por el Mercado del Rastro, los personajes principales de la historia, Riza Niro y Sexilia, son *flâneurs*, errantes. La cámara los muestra caminando, sin apuro, mirando la entrepierna de los diferentes hombres con los que tanto ella como él se van cruzando. Empleando la técnica cinematográfica del plano y contraplano, que muestra sus caras lascivas y las entrepiernas sucesivamente, se construye un tipo de personalidad en ambos personajes solo con las imágenes. Este inicio revolucionariamente jocoso, por la explicitud, nada habitual en la época, se conecta con la función social de la risa, ya mencionada por Bonfim, que apunta a "una incisiva mirada crítica hacia nuestras prácticas sociales".¹⁷⁴ La completud de *Laberinto de pasiones* podría considerarse como una crónica urbana (libertina, escatológica) porque aquí se construye una narración que muestra qué está pasando en una sociedad (y, en todo caso, se estaría mostrando de qué cosas habría que reírse). Esto está vinculado con palabras de Bonfim: "Habrà que reconocer una mirada colectiva, una mirada que instaure un grupo, que hace que el individuo experimente esa sensación de pertenecer a una determinada comunidad".¹⁷⁵ En la actualidad, la sociedad española asocia al Almodóvar de los primeros años con el desparpajo, y es en este sentido que *Laberinto de pasiones* puede funcionar como una ilustración singular del "aire de época".

Bonfim cita a Mijaíl Bajtín que, en un pasaje de *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento*, recorre la obra de François Rabelais reconstruyendo el aire de época del Medioevo en el que la risa era un elemento fundamental en la cosmovisión popular: "La risa era la manera suprema de vencer los miedos (cósmico, terrenal, social)".¹⁷⁶ Late aquí la idea de "alivio": frente a tanto momento de tensión, el humor sirve para vencer el miedo o para canalizar la angustia (de nuevo, como en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, se está construyendo con estas primeras escenas de toda su filmografía una atmósfera alejada del acartonamiento y cercana

¹⁷⁴ Ídem, página 14.

¹⁷⁵ Ídem, página 14.

¹⁷⁶ Ídem, página 19.

al libertinaje, distante del comportamiento resultado del rigor, pero próxima a actitudes de liberación, de provocación). Esta modalidad ligada al “alivio” sigue presente en la actualidad: “¿cómo se explicaría la obligada presencia del bufón en las telenovelas y en las películas comerciales?, ¿cómo se explicaría que en las páginas editoriales del mundo se reserve un importante espacio a la caricatura?”.¹⁷⁷

Por otra parte, más adelante en la historia de la película, podríamos aseverar que en *Laberinto de pasiones* lo “bufonesco”, subrayado por la gestualidad en su representación, sobre un escenario de la movida madrileña, es visible en la letra de una canción interpretada cuyo título es *Gran Ganga*. Reproducimos aquí un fragmento:

Vivo en continua temporada de rebajas
sexo, lujo y paranoias, ese ha sido mi destino
¿quién soy yo y a dónde voy?
¿quién es él, y a dónde va ?
¿de dónde vengo y qué planes tengo ?
¿de dónde viene y qué planes tiene?
gran ganga, gran ganga
soy de Teherán
gran ganga, gran ganga
él es de Teherán
calamares por aquí, boquerones por allá
ahhh
mi vida es puro vicio
y esto me saca de quicio
y así voy y vengo y por el camino
me entretengo
¡muéstrate ya!, estoy aquí
muéstrate ya, él está aquí
¡te estoy buscando!, búscame a mí
te esté buscando, búscale a él

¹⁷⁷ Ídem, página 20.

gran ganga, gran ganga
soy de Teherán
él es de Teherán
calamares por aquí, boquerones por allá
ahhh.

Lo reidero, más allá de esta escena “desopilante” del concierto, y de sus letras “alocadas”, se da, además, en la irrupción de ciertos personajes a lo largo de la historia, como es el caso de Fabio, un muchacho *crossdresser*, cuando juguetea con un taladro, en una escena jocosa. Fabio podría llegar a identificarse con aquel bufón medieval, una figura disruptiva en la trama diegética: es el bufón de la corte que está adaptado a los tiempos contemporáneos. Así sucede también en *Todo sobre mi madre*, con la figura de Agrado, o en *Kika*, personaje *naïf*, risueño, bufonesco. Todos ellos encarnan al tonto que aparece en muchas creaciones. Es él, Fabio, el que produce el alivio en la historia en tanto que descomprime una situación de tensión.



Figura 4

No solo en las acciones de los personajes puede observarse lo risible sino también en su estética. La construcción de los personajes en *Laberinto de pasiones* se realiza desde la estética *camp* en una apuesta por ir en contra de lo natural

optando por lo artificioso. José Amícola, en su libro *Camp y posvanguardia*,¹⁷⁸ asegura que para que se produzca una apropiación *camp* se necesitan ante todo formas canónicas que son completadas con la conciencia de su falsedad y que son tomadas como un amaneramiento. Fabio, especialmente, y el resto de los personajes, adoptan un estilo *camp*, ligado justamente a lo deforme, lo que no tiene una forma armoniosa, conservadora o tradicional, algo que desafía lo establecido como un canon. "Nos reímos de la deformidad", "lo deforme y lo feo son cómicos",¹⁷⁹ considera Bonfim, porque lo consideramos opuesto a lo normal, lo que sostiene un sentido caricaturesco. "La caricatura, una de las formas privilegiadas de la deformidad, hace reír destacando/degradando determinados rasgos aislados que resultan cómicos".¹⁸⁰ Otro pasaje del libro de Bonfim asevera:

Si el humor, de acuerdo con la definición propuesta por Santiago Vilas, "suele ocasionar reflexión", y si Pirandello, a su vez, habla de una finalidad moral de la risa, entonces podríamos decir que lo de *ridendo castigat mores* sigue vigente, de alguna manera: la risa tiene por objeto una corrección. La risa actúa incluso —tal vez deberíamos decir *sobre todo*— cuando no se lo propone de una manera explícita: cuando actúa, como en el caso de las crónicas, desde instancias que aparentemente solo tienen la finalidad de entretener.¹⁸¹

Tanto Luigi Pirandello como el investigador Santiago Vilas reconocen el papel moral y reflexivo de la risa. También sucede lo mismo con Umberto Eco.¹⁸² Aristóteles considera que la risa es el primer movimiento hacia la reflexión: detrás de lo frívolo y superficial, yacen ciertos elementos ligados a la opinión, lo argumentativo y lo ideológico. Así, por ejemplo, veamos las razones que da el mismo Almodóvar-personaje que aparece como un cantante dentro de la historia para explicar que uno de los grupos no ha de participar en un espectáculo: "Los Melancólicos no pueden

¹⁷⁸ Amícola, 2000.

¹⁷⁹ Bonfim, página 25.

¹⁸⁰ Ídem, página 25.

¹⁸¹ Ídem, página 23.

¹⁸² Recordemos que en *El nombre de la rosa*, el libro prohibido que constituye el motor de la narración es un tratado sobre la risa.

estar con nosotros por problemas de drogas, tráfico ilegal de niños, trata de blancas" (en *Todo sobre mi Madre*, de forma similar, no puede actuar una de las actrices a causa de las consecuencias del abuso de drogas).

La sátira, en la función distorsiva que señala Carmen Arocena,¹⁸³ está presente en la figura del personaje de la psicóloga de Sexilia que está tratando su ninfomanía. Allí donde el narratario espera encontrar el saber y la seriedad del profesional de la psicología, encuentra, en cambio, una situación del todo anómala, ya que la psicóloga habla todo el tiempo de manera explícita del padre de la paciente, del que está enamorada: un comportamiento patológico de la psicóloga que responde a una inversión entre el rol esperable y el real (he allí una de las ideas primordiales ligadas a lo reidero: la ruptura de la expectativa de algo que "debería haber estado allí" y que sin embargo no está: y es más, aparece otra cosa completamente inesperada en su lugar). El porqué de una psicóloga argentina¹⁸⁴ en Madrid responde a la realidad sociohistórica de nuestro país por aquellos años. Se sabe que el peso del psicoanálisis freudiano ha sido una constante en la intelectualidad y en los círculos académicos de la Argentina. A fines de los años setenta e inicios de los ochenta, muchos terapeutas de esta escuela, en riesgo por el régimen dictatorial de Jorge Rafael Videla, tuvieron que exiliarse a distintos países, pero fundamentalmente a Venezuela, México o España, por lo que, en los ochenta, en Madrid, enunciar la palabra "psicólogo" era casi sinónimo de decir "argentino". Una psicóloga argentina en Madrid es otra muestra de esta radiografía epocal que nos ofrece *Laberinto de pasiones*. He aquí una situación "cruel", la del autoexilio forzoso de una profesional, pero configurado en clave humorística. Vemos así cómo "la risa sigue cumpliendo un importante papel de desfogue, de vía de escape, pero sobre todo de renovación y de aguda intervención en hechos de la vida diaria. De ahí se desprende la relación que se establece entre el humor y la crónica".¹⁸⁵

¹⁸³ Arocena, 2009.

¹⁸⁴ La sátira está articulada, en este pasaje del film, a través de la mostración de los numerosos argentinos en España, a fines de los setenta, o principios de los ochenta, y que son retratados con un acento exagerado en la lengua que emplean, que entra en contraste con el español ibérico.

¹⁸⁵ Bonfim, página 123.

En definitiva, al "considerar la risa como un punto de vista, como una suerte de estrategia discursiva sobre la ciudad",¹⁸⁶ Almodóvar ofrece su propia lectura de la Madrid de los ochenta, a través de sus espacios: el Rastro, Barajas, Tablada 25,¹⁸⁷ y especialmente a través de sus personajes, todos disparatados, descabellados (recordemos nuevamente esa escena hilarante en la Figura 4: en el marco de la filmación de una publicidad, un personaje masculino semidesnudo, Fabio, cubierto solamente con un tapado de piel blanco, encuentra tanto placer como dolor en el modo en que otros lo torturan por medio del uso de un taladro eléctrico). Así construye Almodóvar una ciudad, Madrid, empleando "la risa como la expresión de una manera de percibir, de vivir y de actuar en un determinado contexto sociocultural".¹⁸⁸ De forma similar a Woody Allen, quien tantas veces ha representado distintos sitios de la ciudad de Nueva York, el realizador español selecciona determinados espacios de la ciudad y adopta el prisma del humor, que atenúa la "crudeza" de la historia, para ofrecernos su particular panorámica teñida de una perspectiva ligera, risueña, *décontractée*.

La *Movida* española, y más puntualmente, la vivida en la ciudad de Madrid, entre los últimos años de la década de los setenta y casi toda la siguiente, sirve para entender, a modo de marco, el "aire que se respira" en la historia de *Laberinto de pasiones*. De la diégesis emanan las ideas vinculadas a la representación de ciertas tribus urbanas (que, por lo general, intentaban, por ejemplo, para su vestimenta, seguir el patrón impuesto por las bandas de moda), el interclasismo, una apertura al mundo (o también "internacionalismo"), el consumo de drogas, la ruptura de los estereotipos masculinos y femeninos o la liberación sexual (la mostración ostensible de escenas sexuales y escatológicas).¹⁸⁹ Una de las manifestaciones más directas para cultivar este nuevo clima de época fue, sin dudas, la música. Tal como sucede en la canción del mismo Almodóvar y Fabio McNamara, "Gran ganga", los mensajes dirigidos a las nuevas generaciones españolas estaban cargados de términos

¹⁸⁶ Ídem, página 131.

¹⁸⁷ Local histórico del Madrid de los ochenta y uno de los pioneros de la vida cultura de la movida. Situado en el barrio de Tetuán, fue uno de los primeros en establecerse en el centro puesto que los locales de esta índole solían situarse en las afueras.

¹⁸⁸ Bonfim, página 131.

¹⁸⁹ Lechado, 2005, enumera estos factores como los principales constructores de la *Movida*.

provocadores, rebeldes, que mostraban una profunda insatisfacción tras décadas de agobio social. Este “desfogue” en *Laberinto de pasiones* (historia que está atravesada por un fuerte ingrediente humorístico y que visibiliza una nueva oleada creativa que supuso un fuerte cambio en las conductas y en los valores sociales) contribuyó a que en reiteradas oportunidades se pensara en esta película como una ilustración de esta “primera etapa almodovariana”, la del libertinaje, la de la escatología, y la exploración de los mundos de la droga y del sexo, tras décadas de represión franquista. Como quintaesencia de todo lo dicho aquí bien sirve considerar que la letra de la canción de ese dúo, acompañada de un histriónico lenguaje no verbal, se centra, de forma lúdica, en un estilo que roza lo grotesco en lo que atañe al tema de las drogas, fenómeno que es hipervisibilizado por esos años. El efecto humorístico a lo largo de todo el film va a la par de una enorme reflexión sobre el lugar en el mundo que deseaban ocupar muchos jóvenes madrileños luego de casi medio siglo de ocultamiento, de censura, de prohibiciones. Por eso, *Laberinto de Pasiones* es una película “a la intemperie”, libre, que solo por muy pocos instantes muestra espacios cerrados: de allí la idea de rotular este film como una legítima crónica urbana madrileña de principios de los ochenta.

CAPÍTULO 2. EL HUMOR ABSURDO

Según el español Serafín Estebáñez Calderón, el Absurdo es un término de origen latino (“absurdus”: necio, disparatado) que se aplica a enunciados sin sentido lógico y a situaciones que no admiten una explicación racional. Piénsese en este sentido en el teatro de Eugène Ionesco o Samuel Beckett, en el que los acontecimientos sobrevienen al azar sin grandes relaciones de causalidad, con finales desopilantes, personajes indefinidos y relatos incongruentes. Cuatro son los films almodovarianos cuyas escenas hemos elegido para indagar en lo absurdo: “Entre tinieblas”, “La ley del deseo”, “Átame” y “Los amantes pasajeros”. El absurdo reidero, que también en ciertas ocasiones es denominado “surrealista”, hace énfasis particular en la ruptura de una temática, en el quiebre de una cadena cohesiva, en la recurrencia de situaciones incoherentes que actúan de manera tal que su efecto resulta en un “extrañamiento” a partir de la contemplación de la configuración de cierta irracionalidad.¹⁹⁰ La revelación de incoherencias no es banal ni intrascendente, pues es garantía de una manera de percibir y generar conocimiento (en tanto desvela distintas realidades y desenmascara lo que deviene del sentido común). El humor absurdo abre un espacio discursivo y, como señala Tomás Várnagy, representa “diminutas revoluciones” en el *continuum* textual.¹⁹¹ Esta segunda modalidad ligada a lo reidero, a diferencia de la escatológica, apuesta por la operatoria de la incongruencia, por el surgimiento de alguna forma de ambivalencia, por la disociación o por el contraste entre dos segmentos textuales (y que se reúnen en el

¹⁹⁰ Fraticelli, Burkart y Várnagy, 2021, sostienen que “lo reidero ofrece una visión del mundo que no es necesariamente la consagrada, de ahí su potencial peligrosidad como agente de disrupción”. Esa disrupción, precisamente, constituye la operación fundamental en este tipo de humor absurdo. La desavenencia entre dos construcciones que están yuxtapuestas hacen pensar, a la vez, en un sentido antitético o paradójico cuyo sentido emana gracias a tal “agente de disrupción” en la factura textual.

¹⁹¹ Ídem.

terreno de los razonamientos lógicos). Este humor de naturaleza subversiva, muy presente en la filmografía almodovariana, apunta al rompimiento de las expectativas que en los textos construidos se van forjando.

2.1. ENTRE TINIEBLAS (1983)

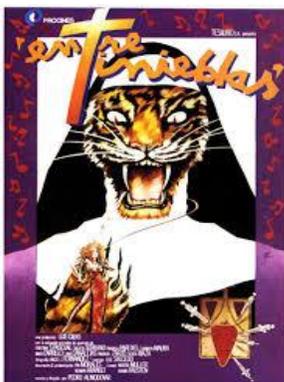


Figura 5

A continuación, tras una previa síntesis de su argumento, pasaremos a analizar lo humorístico absurdo en *Entre tinieblas*, de 1983.

Yolanda Bell, una joven cantante de boleros drogadicta, ve morir a su novio de una sobredosis de heroína adulterada que ella misma le ha suministrado. La pareja mantenía una relación violenta. Aterrada, Yolanda decide desaparecer y encuentra refugio en el convento de las Redentoras Humilladas que se dedican al apostolado entre las jóvenes de “vida descarriada”. Para su sorpresa, la Superiora del convento le declara su admiración desde la noche en que la vio cantar en un burdel. La comunidad vive momentos de crisis y no consigue redimir a ninguna chica. Yolanda, por lo tanto, es muy bien acogida, especialmente por la Madre Superiora, cuya fascinación por el mal la impulsa a ser compañera y cómplice de todas las pecadoras que han pasado por allí. Yolanda se deja atrapar por la Superiora y repite con ella el mismo juego de autodestrucción que mantenía con Jorge. Los miembros de la comunidad, cinco monjas y un capellán, perdidos en el desierto del gran convento, han ido evolucionando sin darse cuenta hacia una extraña autonomía que

habrán de defender frente al orden establecido por la Madre General, máxima autoridad de la Congregación. Finalmente, una fiesta en honor a la Superiora, a la que han sido invitadas monjas de otras comunidades, acabará convirtiéndose en una auténtica batalla. Yolanda, de algún modo redimida de su reciente turbio pasado, logra salir del convento para gran pesar de la Madre Superiora.

Isabel Iglesias Casal, profesora e investigadora de la Universidad de Oviedo,¹⁹² sostiene, con respecto al humor, que a este “se lo alude omitiendo”. La autora señala (a través de este movimiento oximorónico) que este fenómeno se cristaliza a través de cierto comportamiento, o de cierta significación, como algo natural. La particularidad del humor, en reiteradas oportunidades, se deberá a que, a modo de ejemplificación, se propone una “expresión trunca”¹⁹³ que, en rigor de verdad, está escondiendo muchas ideas por detrás de lo realmente proferido. Lo bizarro o absurdo, más exactamente, agrega Iglesias Casal, se articula en el instante en el que se expresa algo “desubicado”, pero es enunciado de modo normal, sin añadiduras paralingüísticas, sin inflexiones en la voz, sin gestualidades que puedan advertir sobre lo descabellado “de lo que está siendo expresado”.¹⁹⁴

Veamos algunos ejemplos en el film aquí abordado: hay una escena en *Entre tinieblas* en que las monjas son presentadas a Yolanda. Una a una se van acercando:

“Yo soy Sor Perdida”

“Yo soy Sor Víbora”

“Yo soy Sor Rata de Callejón”

“Yo soy Sor Estiércol”

Más adelante nos enteramos de que la mascota de la Madre Superiora es un tigre (animal cuyo rostro puede advertirse en el afiche publicitario de la película en la Figura 5) y también que es poseedora de un altar con estampitas de figuras religiosas

¹⁹² Iglesias Casal, 2006, página 7.

¹⁹³ Ídem, página 9.

¹⁹⁴ Ídem, página 10.

(la Virgen, San José, Jesús, Santa Úrsula), velas incluidas, pero también con algunas fotos de celebridades hollywoodenses (Ava Gardner, Mae West, Janet Leigh). En todos los casos, estas características son mostradas (nos son presentadas) con total naturalidad, y podemos observar cómo los personajes que poseen estos rasgos tan particulares llevan también su vida con total normalidad dentro del convento, más allá de los nombres de esas monjas y de la convivencia de santos y actrices en ese particular altar. Esta acción de hacer pasar por cotidianos elementos tan extravagantes tiene que ver con lo absurdo o lo bizarro (entendiendo *lo bizarro* como algo curioso, extraño, estrafalario), con, como lo sostiene Iglesias Casal, el contraste que provoca “el disfrazar de natural algo que a vista de muchos no lo es”.¹⁹⁵



Figura 6

Más adelante, Iglesias Casal señala que el humor exige de la complicidad del interlocutor.¹⁹⁶ Si bien Almodóvar aún no era un director tan reconocido como lo fue después al momento de presentar *Entre tinieblas*, ya había ofrecido al público otras dos películas. Los espectadores-narratarios que ya venían siguiendo sus films, en ese caso, se convirtieron en algo así como firmantes de un pacto en el que se vuelven cómplices que llegan a las salas con determinadas expectativas de lo que va a aparecer. Siguiendo con las observaciones que aparecen en su texto, Iglesias

¹⁹⁵ Ídem, página 18.

¹⁹⁶ Ídem, página 28.

Casal afirma que muchas veces el humor consiste en contravenir normas, es decir, transgredir reglas, ya sea que estén escritas o que sean tácitas. Justamente, este elemento es el que domina en *Entre tinieblas*, película en la que poco parece atenerse a las normas de lo ordinario y en la que hay una ruptura permanente de las expectativas (ya sea a nivel lingüístico, paralingüístico o en lo que atañe a los comportamientos de los distintos personajes a lo largo de la historia). De ese modo, a través de esos funcionamientos, emana el humor absurdo. Al respecto, la autora propone que, en muchas ocasiones, el Humor consiste en la transgresión del principio de presunción de coherencia.¹⁹⁷ Esto es: en el decurso de una narración, se plantea una historia que se ve obstaculizada en ciertas instancias por acciones de los personajes que poco o nada se ligan con lo que venía teniendo lugar (claramente, esta idea se vincula fácilmente con lo que antes se venía denominando con la expresión de “ruptura de la expectativa”, pues se postula, entonces, en esa instancia, una suerte de quiebre de la continuidad temática). En este sentido, podemos decir que, en el manejo de este recurso, Almodóvar ha alcanzado cierta maestría: el narratorio se ve burlado en sus expectativas y todo el tiempo acecha la posibilidad de una ruptura de la coherencia. Dicho de otra manera, presenciamos un quiebre diegético o un atentado contra un principio que muy bien podríamos llegar a denominar “de progresión temática”. Lo “esperable”, en *Entre Tinieblas*, en reiteradas ocasiones a lo largo de toda la duración del film, termina siendo un elemento ausente, esquivo. Vaya como ejemplo que todo el ámbito sagrado que podría girar en torno a un convento y al ámbito supuesto de hermanas de una congregación se ve transfigurado por lo absurdo (la Figura 6 puede mostrar algo de esto que señalamos: tres de las monjas cantando letras subidas de tono y tocando instrumentos, adornadas alegremente con flores en sus cabezas). Volvamos a dar cuenta de una categoría que proviene del terreno de los estudios de la lengua: la ruptura de la “isotopía estilística”¹⁹⁸ es un recurso del humor que en *Entre tinieblas* aparece potenciado por la aparición de fuertes elementos de contraste entre lo esperable y lo finalmente presentado. El resultado, entonces, es lo absurdo o bizarro. Iglesias Casal

¹⁹⁷ Ídem, página 57.

¹⁹⁸ Este concepto es, lo hemos señalado antes, de la lingüista francesa Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1997.

lleva adelante un comentario sobre este concepto:¹⁹⁹ más allá de las rigideces propuestas en las definiciones por el diccionario de la RAE, hemos de comprender que este “calco lingüístico” que proviene del italiano (“*bizarro*”), debe entenderse en una acepción que lo acerca al significado del adjetivo “raro”, como algo o alguien que se caracteriza por lo incoherente en el marco de una situación comunicacional determinada. Pues bien, incoherentes han de constituirse numerosas escenas de *Entre tinieblas*, no bien arranca la película y hasta bien avanzada su historia. Lo absurdo, entonces, es el resultado de la aparición de “elementos extraños que proponen una ruptura a lo socialmente verosímil”,²⁰⁰ a lo socialmente esperable. El resultado final es, por consiguiente, un humor particular que caracteriza a Almodóvar, fundamentalmente, en su primera fase, en sus primeras producciones, las de los años ochenta.

A diferencia de las primeras dos películas, *Entre tinieblas* experimenta cierto quiebre estilístico en algo bien particular: si en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y en *Laberinto de pasiones* se participaba de un clima musical ligado estrechamente al *punk* o al *pop*, ahora lo que prevalece es el género del bolero, que pasará a constituirse en una de las marcas identitarias en el cine almodovariano. Así, por ejemplo, Almodóvar también presenta aquí una de las manifestaciones musicales propias de aquellas décadas que están presentes tanto en el repertorio de numerosos artistas populares como en programas de televisión. Es productivo, además, pensar que es entonces que empieza a darse un giro en la producción de Almodóvar en el sentido de que, así, empieza a ganar terreno lo melodramático. En contraposición, lo que sí representa un elemento común en las tres primeras realizaciones del director es la construcción humorística de ciertos tipos sociales particulares: los grupos de jóvenes, los músicos, los psicólogos, los policías, los artistas en general, las modelos publicitarias o ¡las monjas dentro de un convento de clausura! ¿Por qué el singular tratamiento de esos personajes provocan la risa? Vaya, a modo de cierre para este apartado, la idea de que lo humorístico absurdo en *Entre tinieblas* responde a una compleja construcción de tipo social. He aquí también

¹⁹⁹ Ídem, página 66.

²⁰⁰ Ídem, página 68.

la idea de que en estas tres primeras películas se articula un tipo de humor preciso: el humor político y sus límites de lo reidero en momentos de tensión social a juzgar por la paulatina transición española hacia la democracia.

Carlos Infante Yupanqui, quien en su tesis doctoral explora los alcances del humor dentro de la sociología de la cultura, asegura:²⁰¹

El humor se encuentra presente en todos los espacios. En realidad la risa o el llanto no son patrimonio de ninguna cultura o clase social. Sin embargo, el problema es, ¿qué tipo de humor se organiza en cada espacio social? La respuesta debe trasladarnos a ver los usos que generalmente se le concede a este concepto.²⁰²

El Humor fue para Almodóvar, fundamentalmente en esta primera etapa, en esta trilogía de películas “desopilantes”, en estas que fueron sus primeras producciones y que mucho parecen un legítimo experimento, un arma política, una herramienta de expresión artística y social, una modalidad de retratar ciertos tipos urbanos, como para caricaturizarlos, para visibilizarlos o para denunciarlos. El tipo humorístico que organizó Almodóvar en esta primera etapa se encuentra en esos entornos contruidos durante las diégesis y atraviesa distintas culturas o clases sociales, ya sea echando mano al humor satírico, ya sea al humor paródico, ya sea al humor absurdo, ya sea a lo caricaturesco, fenómenos que le permitieron desarrollar su cultura de la risa y del humor en medio de un proceso social y cultural en el que se reconfiguraron el orden político y el poder simbólico.

2.2. LA LEY DEL DESEO (1987)

²⁰¹ Infante Yupanqui, 2008.

²⁰² Ídem, página 149.

En *La ley del deseo* de 1987, lo absurdo, concepto que hace referencia al pensamiento irracional y a la conducta extravagante, también hace su presencia de modo jerárquico. Veamos, antes, un resumen de su historia.

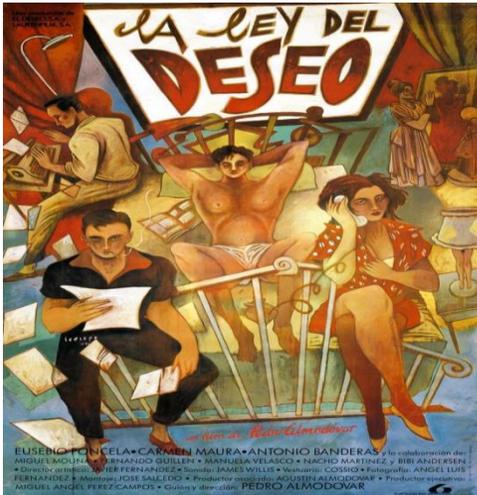


Figura 7

Pablo y Tina son hermanos. Sus padres se separaron cuando ambos eran chicos y de sexo masculino. Tina, anteriormente Tino, mantenía con su padre relaciones sexuales en una cruel situación de abuso infantil. Más adelante se cambia de sexo gracias a una sofisticada intervención quirúrgica y de ese modo se convierte en la mujer de su padre. Luego el padre la abandona y Tina no vuelve a poner los ojos en ningún otro hombre. Pablo, por otro lado, escribe y dirige películas. Está enamorado de Juan, un chico encantador que también lo quiere pero que, al contrario que su hermana, no se complace en el dolor. Intenta superarlo a través de la creación. Juan, durante un viaje de vacaciones, le escribe a Pablo una carta emotiva, pero carente de pasión. Pablo le contesta escribiéndole él mismo la carta que necesita recibir de Juan, y Juan se la reenvía firmada (en la Figura 7 se advierte, entre otros, a dos personajes: uno escribiendo y otro leyendo). Mientras tanto, Tina comparte su vida con una modelo que tiene una niña de diez años. La modelo también la abandona. Tina se queda con la niña y se comporta como si fuera su auténtica madre. La niña, a su vez, está enamorada de Pablo. Antonio, un muchacho

que se obsesiona con Pablo, atravesado por celos enfermizos, termina persiguiendo y asesinando a Juan. En la escena final, Antonio traba relación con Tina, con el único objetivo de estar cerca de Pablo y, tras una rocambolesca escena policial, termina suicidándose cuando se arroja desde un balcón.

La primera escena en la que nos centraremos tiene lugar cerca del minuto quince y trata de una entrevista realizada a Pablo, el director de cine y de teatro dentro de la historia, por una conductora de televisión encarnada por la actriz Rossy de Palma. Dicha entrevista es hilarante, fundamentalmente por la actitud de la conductora, que apenas puede llevar adelante el diálogo, que no sabe bien de qué se trata la entrevista y que parece torpe e incapaz de formular preguntas coherentes.

Las siguientes escenas que recordaremos tienen que ver con la niña que es sobrina de Pablo, el director. Su madre es el personaje transexual, encarnado por Carmen Maura (Figura 8). Desde el punto de vista del argumento, la inclusión de esta niña en la trama funciona como un elemento que genera movimientos humorísticos en el receptor, aunque su intervención, desde el punto de vista barthesiano, es casi “catalítica”. En determinado momento, la niña pregunta directamente a su tío Pablo qué es “un yonqui”. La escena genera cierta incomodidad en su tío que se ve forzado a explicarle a una niña el significado de la palabra y, además, genera un efecto de alarma en el narratario por lo insólito. La escena, sin embargo, tiene una función “descompresora”, no exenta de humor, generada por contraste entre el universo adulto y el de los niños.

En otro momento vemos que la misma niña es religiosa al extremo y que incluso ha montado un altar en su propia casa (palpita aquí una escena que ya había aparecido en *Entre tinieblas*, o que mucho más tarde aparecerá en *Los amantes pasajeros*, historia en la que un comisario de a bordo monta un altar ¡dentro del avión!). Vemos, de nuevo, que el personaje es utilizado para introducir un contraste entre lo esperable y lo finalmente mostrado.



Figura 8

Pío Baroja²⁰³ sostiene que el humorismo y la retórica son, de alguna manera, dos categorías antitéticas “toda vez que el humorismo se vincula con la improvisación”,²⁰⁴ mientras que la retórica se relaciona con la tradición, con el pasado. En este sentido, estamos de acuerdo con Baroja en que la repetición, en el humor, se vuelve algo ocurrente; en la retórica, la repetición sería algo esperable. El humor tiene, por lo tanto, el encanto de lo inesperado, de lo novedoso.

Hay, no obstante, una omisión en la tesis de Baroja que tiene que ver con cierto placer potencial en la repetición: no toda repetición es necesariamente ocurrente, del mismo modo que no toda invención novedosa e inesperada será garantía de humor. La repetición bien puede ser vehículo del humor, tal como queda demostrado en las escenas citadas que están, a su vez, articuladas con la absurdidad: aquellas fórmulas de Almodóvar (la conductora torpe y las intervenciones de una niña como causantes del humor) han sido utilizadas frecuentemente a lo largo de su filmografía. Esta reflexión nos permite una última idea que de algún modo incluye y valida los argumentos de Baroja a la vez que los

²⁰³ Baroja, 2002, páginas 131-138.

²⁰⁴ Ídem, página 134.

complementa con una nota de naturaleza opuesta: aquellas inclusiones humorísticas que Almodóvar supo utilizar con éxito en un principio en gran medida tienen que ver con las características que Baroja atribuye al humor, aquellas que se conectan con lo novedoso, lo inesperado; luego, nuestra experiencia como espectadores-narratarios dirá que en la repetición de la misma fórmula hay un placer tácito, un efecto que sacia lo esperable en quienes frecuentan el cine del director y que viene a constituir algo así como un sello que lo define como autor. En este sentido, sabemos que lo que generó humor en un comienzo como inclusión novedosa (inclusión no exenta de los sentidos atribuidos por Baroja al humor: lo ocurrente, lo sarcástico, lo irónico), vuelve a tener el mismo efecto no ya como novedad, sino más bien como artificio de un director que conoce y explota sus propios recursos para satisfacer a una audiencia específica. Así, pues, hay marcas en la filmografía almodovariana que suponen la presencia de elementos “interfílmicos” (y, en este caso, ligados al humor absurdo), es decir, hay marcas que se retoman, se repiten, *mutatis mutandis*, en el decurso diegético de las películas.

El humor es un complejo fenómeno sociocultural. A través del chiste o la comicidad, el humor intenta confrontar lógicas distintas, que se oponen a la conciencia tanto individual como colectiva. Un microproceso social como la repetición de una escena puntual en la que una niña ostenta un nivel lingüístico que se ubica por encima de las posibilidades para su edad (o que es poseedora de ciertos dones paranormales), o el *síntoma* por el que se muestra la torpeza de una conductora de la televisión (ambas escenas tan recurrentes en numerosos films almodovarianos), poseen una dinámica que se ordena como consecuencia de los valores del realizador en su cosmovisión personal y artística. Estos “pases” humorísticos propios de lo reidero absurdo, articulados a partir del procedimiento discursivo de la repetición de naturaleza supratextual, puesto que se reiteran más allá de lo que se propone en un film puntual, han de ser puestos en relación con el rol del sujeto narratario que ha visto, o no, tales escenas, de maneras más o menos similares, en un film u otro del director. Dice el sociólogo norteamericano Gary

Fine:²⁰⁵ “...los chistes se convierten en chistes a raíz de la respuesta social que generan”.²⁰⁶ Entonces, ¿qué sucede con aquellos narratarios que no están conscientes de que esas dos escenas abordadas más arriba constituyen situaciones reiteradas en las diversas historias imaginadas por Almodóvar? Es decir: ¿cuál pasa a ser el estatuto de lo humorístico en las circunstancias en las que se torna necesario un abordaje supratextual? El humor es un efecto, dice Fine,²⁰⁷ y por lo tanto habrá que hablar de un humor *efectivo*, efectivamente producido por parte del interlocutor (del narratario, en nuestro caso). Esto es: solo el espectador-narratario avezado al cine almodovariano —algo que muy bien debería comprobarse en algún trabajo de investigación que dé cuenta del análisis en recepción— podrá reparar en la construcción humorística en aquellas dos escenas precisas, cosa que no quita que haya un resultado “risueño”, de manera autónoma, es decir, independientemente de la puesta en diálogo de este film con cualquier otro de Almodóvar, en cualquier sujeto que aborda este texto cinematográfico.

²⁰⁵ Fine, 1983.

²⁰⁶ Ídem, página 176: la traducción es mía.

²⁰⁷ Ídem, página 177.

2.3. ÁTAME! (1990)

En *Átame!* de 1990, cuyo afiche principal está representado en la Figura 9, lo absurdo se manifiesta de modo flagrante, toda vez que ese tipo de humor deba entenderse como lo hace Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*.²⁰⁸ Diremos, pues, que un texto que maneje el artificio del absurdo deberá incluir tres componentes: un contexto o trasfondo verosímil; un elemento extraño a ese contexto que irrumpe; y una aceptación por parte de los personajes con respecto a dicho elemento. Veamos ahora la historia planteada en este film.

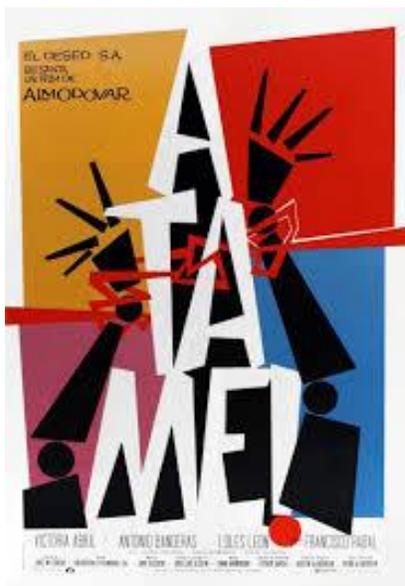


Figura 9

Ricky rapta a Marina, actriz de películas pornográficas y de terror, con la intención de enamorarla por la fuerza y convertirla en la madre de sus hijos. El joven, a sus veintitrés años, ha recorrido diferentes instituciones sociales: un centro psiquiátrico, por ejemplo, ha sido su último hogar (en ese lugar ha logrado cautivar a la mismísima directora). Al salir de allí, va por Marina, a quien conoce en una de sus fugas del centro y de la que está enamorado. La aborda de forma inofensiva a la salida del rodaje de la película que protagoniza, *El fantasma de la medianoche*, pero ella ni siquiera lo recuerda, por lo que decide encerrarla en su propia casa, no sin antes propinarle una paliza bestial en el momento en que la mujer advierte la

²⁰⁸ Guillén, 1985.

intromisión del hombre a su hogar. Allí transcurre gran parte de la acción. Su hermana Lola y el director de la película, Máximo Espejo, comienzan a sospechar que algo no anda bien cuando Marina no acude a la fiesta de fin de rodaje. A los tres días, Lola la encuentra. Pero, gracias a un eventual comportamiento ligado a lo que se denomina “síndrome de Estocolmo”, ya es tarde: Marina está enamorada de Ricky. Lola tendrá que aceptar la relación. Las dos hermanas y el hombre van “al pueblo” en el auto de Lola (en ese momento de la historia se oye la famosa canción “Resistiré”), y allí formalizan su unión.

El investigador argentino Eduardo Stilman, en *El Humor Absurdo*,²⁰⁹ establece que el humor constituye una operación cognitiva que se opone a la razón, que es una estrategia actitudinal que consiste en el comentario de una realidad, pero haciendo especial énfasis en el costado risueño de las cosas. Aquello que llega a oponerse, o distanciarse, a la razón se vuelve inconcebible, inverosímil, falto de una lógica ligada a la coherencia. La risa, dice Stilman, representa un fenómeno tanto de naturaleza individual como social, puesto que sirve para promover la creación de ciertos vínculos entre los sujetos, aunque en la mayor parte de las ocasiones rompa con el estatuto de la verosimilitud.²¹⁰ Esta ruptura, o ausencia, de verosimilitud se refleja en la película ya desde el inicio: resulta paradójico que la protagonista sea secuestrada en su propia casa. Lo inverosímil se sigue desarrollando conforme avanza la trama, no tanto en el posterior enamoramiento de la protagonista, plausible dentro de la lógica particular del Síndrome de Estocolmo, como en la inverosímil aceptación de la hermana. También resulta sorprendente el *happy end*, fórmula hollywoodense asociada al enamoramiento, jalonado por la canción “Resistiré” del grupo musical “El dúo dinámico”, de la que sorprendentemente no escapó el director manchego, mucho más proclive a finales más verosímiles. Este final, complazca o no al grueso del público, resulta, en principio, del todo inconcebible, descabellado, hiperbolizado. Esto se vincula con el desborde, la impronta almodovariana, su

²⁰⁹ Stilman, 1967.

²¹⁰ Ídem.

barroquismo, incluso “neobarroco”.²¹¹ Otra idea fundamental de Stilman en su texto es que el procedimiento humorístico del absurdo en reiteradas ocasiones está del todo vinculado al humor negro. En *Átame!*, no se da en la historia la existencia de una serie de “filtros sociales”: el humor negro y el humor absurdo comparten cierto elemento *corrosivo* generador de múltiples reflexiones pues articulan instantes diegéticos altamente polémicos. En el final de la diégesis, se da la presencia de un desvío en lo que atañe al sentido: se toma una situación dramática como si se tratara de un chiste. La resolución, por consiguiente, es tomada en tono de comedia. De allí el grado de inverosimilitud de la escena. Esto es: algo que presupone una mirada dramática se resuelve jocosamente (el síndrome de Estocolmo pero en clave irónica: la aceptación de toda esta situación por parte de Marina, y por parte de su hermana, que es el personaje de Lola, aquí interpretado por la actriz Loles León). Es a partir de este vínculo con el personaje de Ricky, el joven trastornado, encarnado por Antonio Banderas, que todo hace pensar rápidamente, por ejemplo, en una escena de una película posterior de Almodóvar: la aceptación de Manuela, papel interpretado por Cecilia Roth, en *Todo sobre mi madre*, de su marido transexual.

Desde la perspectiva del narratario, Stilman considera que "siendo esencialmente una infracción, lo absurdo resulta humorístico por sí mismo y obliga a su narratario —ubicado en el territorio lógico— a integrarse en el conflicto y producir una respuesta".²¹² Esta respuesta es la risa. Esta necesidad de respuesta es aplicable, a modo de ilustración, a la escena de la fiesta tras el rodaje de la película *El fantasma de la medianoche* (una de las escenas de esta “película dentro de la película” está ilustrada en la Figura 10) en la que todos los integrantes del equipo, excepto Marina, que acaba de ser secuestrada por Ricky, celebran el fin del rodaje del film del director cuyo nombre es Máximo Espejo. Durante el festejo aparece bailando, al son de un bolero, de forma absurda, con movimientos lentos y torpes, la madre del mismo Pedro Almodóvar, Francisca Caballero, Paca, junto con una de las personas de la producción: una escena que "obliga al espectador a integrarse y

²¹¹ Omar Calabrese, discípulo de Umberto Eco en la Universidad de Bolonia, acuñó el término de modo conceptual: véase el uso de la noción ya en el título de su libro: *La era neobarroca*, 1999.

²¹² Stilman, página 22.

producir respuesta", diría Stilman. Esta escena, ligada a la de producir la risa en el narratario, actuaría como catálisis, acción secundaria que no hace avanzar la trama y que, ubicada en torno o entre los núcleos, tiene entre sus funciones la de atenuar la fuerza de un episodio cardinal (fuerte, trágico, "pesado") reciente. En este caso, la escena del baile sucede a una escena nuclear impactante en la que Ricky agrede a Marina y le propina un cabezazo en la nariz (es el momento en que la secuestra). Existe una decisión del director de, tras una escena tan dura, mitigar sus efectos con una serie de acciones catalíticas para rebajar la tensión producida hasta esa instancia.²¹³



Figura 10

Stilman, ahondando en el concepto de "inverosimilitud", vincula el humor con el sinsentido: una de las formas del absurdo es la hiperbolización que se da en el sinsentido.²¹⁴ Este *nonsense*, pues se configura la mostración de un comportamiento desapasionado en el disparate, en Almodóvar cobra forma por lo hiperbólico, característico de su filmografía y, especialmente, en *Átame!* De este modo, "el absurdo es un engendro capaz de irritar la cordura mejor asentada". Almodóvar, con su discurso provocativo, apela a la función fática, según la teoría de Jakobson,²¹⁵ a que se mantenga el contacto, a partir de la sorpresa, con el narratario, ubicado, como vimos, en el territorio del sentido común. Lo provocativo se instala para que se mantenga ese contacto y provocar una respuesta constante. En otras ocasiones, a la inversa del *nonsense*, Stilman considera que la conciencia humorística participa

²¹³ Barthes, 2005, página 11. Lo catalítico, o la acción de orden secundario en un relato, que muy bien podría llegar a soslayarse sin alterar demasiado el significado de la narración.

²¹⁴ Stilman, página 39.

²¹⁵ Jakobson, 2003, página 33.

por el choque entre la razón y el absurdo.²¹⁶ Esto caracteriza toda la película, basada en este choque: la razón está representada por Marina; el absurdo, por Ricky. Es como si se tratara de una especie de choque de dos universos contrapuestos. Almodóvar se posiciona en los pies de Ricky, existe una hiperfocalización en su personaje. Lo que podríamos denominar de alguna manera como “absurdidad” se da a partir del enfrentamiento entre lo lógico y lo ilógico, facilitado en este caso por el Síndrome de Estocolmo (en tanto reacción psicológica de la víctima de una retención que desarrolla un vínculo de complicidad o afecto por el captor), patología en la que existe esta pugna. Además, Almodóvar en reiteradas oportunidades se sitúa en contra de lo racional, por medio de la apuesta por historias poco verosímiles. En la película *Todo sobre mi Madre*, su film más galardonado y exitoso, por ejemplo, se articula esta modalidad. Allí, Rosa, el personaje de la novicia encarnado por la actriz Penélope Cruz, es virginal, está formándose para convertirse en una monja, pero, en una ocasión, mantiene una relación sexual con una travesti, queda embarazada y contrae SIDA (allí se observa, entonces, un comportamiento que va contra el verosímil social, pero que también está caracterizado por lo excesivo). En *Átame!*, como vimos, el choque entre lo lógico y lo ilógico alcanza su clímax en la aceptación por parte de Lola de la relación de su hermana, una postura acaso inconcebible desde el sentido común, refrendada por la huida al pueblo como desenlace. Todo ello, además, está aderezado con pequeñas pinceladas de absurdo en ciertos diálogos breves.

Entre las voces más críticas por parte de académicos, investigadores, o incluso periodistas, hacia la película, encontramos a Francisco J. Ponce,²¹⁷ que considera que el film está privado de entidad visual y que su falta de coherencia se manifiesta mediante repetidas citas al cine de terror que nada tiene que ver con el "meloso y nada emocionante" romance de su pareja protagonista. Ponce entiende que la absurdidad, un sello almodovariano,²¹⁸ no logra neutralizar ciertas falencias existentes en el film y que se corresponden con aspectos más bien técnicos. De

²¹⁶ Stilman, página 48.

²¹⁷ Ponce, 2000, página 65.

²¹⁸ Ídem.

todos modos, no discute la creación de esta atmósfera ilógica, irracional, descabellada.

Según el español Pío Baroja,²¹⁹ "el humorismo tiene el encanto de lo imprevisto". Lo imprevisible es, pues, materia constante propia de Almodóvar, o, como diría Ponce, uno de sus "sellos". "El humor necesita inventar (...), tiene el sentido místico de lo nuevo", agrega Baroja. Esta máxima de uno de los principales exponentes de la Generación del 98 puede observarse en la inesperada, descabellada e inverosímil confesión de Ricky a Marina: "He tenido que raptarte para que puedas conocerme a fondo, estoy seguro de que entonces te enamorarás de mí, como yo lo estoy de ti".

El empleo del absurdo en el arte tiene una larga tradición, visible ya en el surrealismo de, por ejemplo, el francés Marcel Duchamp. No es novedoso²²⁰ en los noventa, menos en el ámbito internacional, pero sí su puesta en la gran pantalla en una España poco acostumbrada a estos aires vanguardistas, aunque el absurdo venga desde muy lejos (como, por ejemplo, en películas como *Un Perro Andaluz*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí, de mediados de los años veinte: vale aclarar que en *Un Perro Andaluz* sí se articula lo absurdo aunque no lo humorístico). También innova²²¹ Almodóvar en el tratamiento del llamado "Síndrome de Estocolmo", temática ya abordada en el cine, pero en este caso con un final novedoso, por lo feliz e inesperado. La resolución del secuestro es el síndrome de Estocolmo llevado al paroxismo. Como apuntaba Baroja, el humorismo sorprende por causa de la ruptura del clima, de la atmósfera que se fue gestando a lo largo de la textualización: he allí "lo imprevisto".

Más allá de distintas posturas con relación a una caracterización del Humor (como la de Eduardo Stilman, o la de Pío Baroja, a modo de ejemplificación), bien

²¹⁹ Baroja, 2002, página 38.

²²⁰ El empleo del término "vanguardismo" (si es que consideramos al director español no como un vanguardista histórico, sino más bien como un representante de la vanguardia en un sentido metafórico, es decir, en tanto productor de una suerte de revolución estética) no es la única vinculación de Almodóvar con determinadas corrientes artísticas. La inspiración barroca de su filmografía también muestra su vocación de incorporar elementos de las artes más tradicionales al cine.

²²¹ En no pocas ocasiones, ver el cine de Almodóvar requiere una óptica particular que consiste en no anclarse férreamente en la posición lógica. Como sucede al contemplar las obras de Marcel Duchamp y René Magritte, habría que situarse, en reiteradas ocasiones, fuera de la óptica realista.

vale subrayar que todas ellas brindan múltiples indicios sobre los usos sociales que tal fenómeno posee y, a la vez, muestran el lugar que el Humor ocupará dentro de la cultura. Todas ellas proporcionan variantes sobre cuántas formas tiene el Humor como para ejecutar operaciones discursivas en tanto elemento de construcción de la realidad social. El sociólogo norteamericano Michael Mulkey²²² sostiene que en tanto el modo “serio” del discurso da por supuesta la existencia del mundo real, el modo humorístico del discurso está basado justamente en una contradicción, es decir, en una variedad de posibles interpretaciones. Por eso, el Humor (y aquí hemos de incluir lo reidero absurdo), como fenómeno de interacción social, implica la colaboración de unos y otros para que se pueda crear lo que Mulkey denomina “un sinsentido controlado”, por lo que cada afirmación o gesto expresivo tiene, como mínimo, más de un significado (esto es: el Humor posee un sentido añadido por sobre el que normalmente se le atribuye al “modo serio”) que siempre ha de estar controlado conforme se puedan llegar a producir las distintas implicaturas por parte de los sujetos receptores. Esta representación “sinsentido” del síndrome de Estocolmo en *Átame!* debería leerse de este modo, es decir, con la forma de una resignificación de su sentido primigenio.

²²² Mulkey, 1988.

2.4. LOS AMANTES PASAJEROS (2013)

En *Los amantes pasajeros*, de 2013, el humor absurdo está articulado de modo ostensible. También denominado “humor surrealista”, el absurdo se vale de situaciones disparatadas o incoherentes para generar risa en el público (la comicidad, pues, se basa en la irracionalidad). Alejado de lo realista, el absurdo suele caracterizarse por la falta de coherencia entre los núcleos narrativos y por la presencia de uno o dos personajes con sentido común que sirven para contraponer el efecto requerido. Antes de analizar un par de escenas en *Los amantes pasajeros*, veamos un resumen de su diégesis.

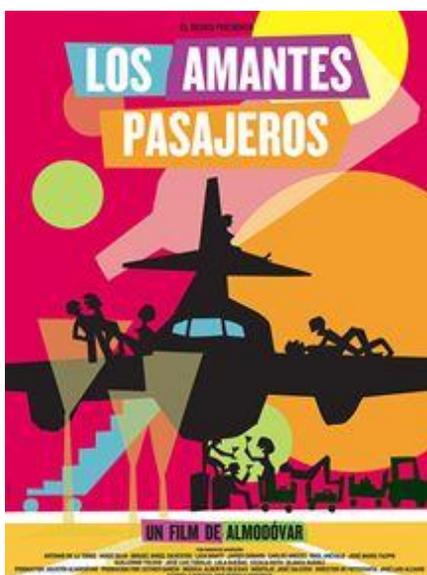


Figura 11

Un vuelo a la ciudad de México desde Madrid en un Airbus de la compañía Península sufre un problema que pone en riesgo la vida de todos los pasajeros. En ese contexto de pánico, y al verse cada uno al borde de la muerte, cada uno irá contando sus historias personales. Algunos de los pasajeros: un particular trío de “azafatos”, Fajas, Joserra y Ulloa; una vidente llamada Bruna; el copiloto del avión, Benito Morón; el comandante, Álex Acero, un feliz padre de familia con un novio alcohólico; el señor Más, un empresario corrupto que está huyendo de España;

Infante, un hombre que lee un libro; Norma Boss, la mujer regenta de prostitutas; Ricardo Galán, un actor fracasado; dos novios que van a Cancún de luna de miel. La historia va hilando la vida de los personajes en una serie de relaciones disparatadas y caóticas coincidencias. Como si se tratara del mejor film con *happy end* incluido, todas las distintas historias se resuelven positivamente, muy a pesar del aterrizaje forzoso de peligro que experimenta el avión (el afiche, la Figura 11, deja asomar, gracias a un dibujo colorido, la multiplicidad de personajes y sus roles desopilantes).

Para abordar el tema del humor en *Los Amantes Pasajeros*, nos remitiremos al libro *El humorismo*, de Luigi Pirandello,²²³ del que escogeremos determinados pasajes para ilustrar elementos del film que se vinculan con lo risible y con el absurdo. Para comenzar a desentrañar el modo en el que opera el humor en esta película, centraremos nuestra atención en una de las escenas más recordadas y en la que el grupo de auxiliares de vuelo interpreta una coreografía de baile con la canción *I'm so excited*, del grupo californiano *The Pointer Sisters*. Dicha coreografía, en efecto, resulta altamente humorística, pues en el medio de un hecho dramático, como lo representa el grave problema que están teniendo los pilotos del avión en pleno vuelo, se desarrolla un número de baile por parte de los tres azafatos. Ante la noticia de un grave desperfecto en la nave de la aerolínea Península, el personal de abordaje interpreta un baile para distraer la atención de los pasajeros. Lo más sobresaliente de la escena es la presencia de lo exagerado, matizado por la actitud de los tres asistentes, afeminados a más no poder, que se mueven, se tocan y se arrastran por el piso del avión. Ese elemento, precisamente, nos remite a Pirandello, que nos dice:

Quien realiza una parodia o una caricatura tiene ciertamente una intención satírica, o simplemente burlesca. La sátira y la burla consisten en una alteración ridiculizadora del modelo y por ende no son valorables sino en relación con las cualidades de este, sobre todo con las más salientes, que ya importa en el modelo una exageración.²²⁴

²²³ Pirandello, 2013.

²²⁴ Pirandello, 2013, página 28.

El autor, en este texto, reflexiona sobre la sátira y el absurdo, términos que describen perfectamente la escena mencionada de la coreografía del film. Es decir, la escena del baile representa —en términos de Linda Hutcheon— una mirada burlona, caricaturesca, monstruosa o grotesca de un modelo; en este caso, ese modelo está representado por la figura de las azafatas o los auxiliares de vuelo que, debiendo ser elegantes, educados y refinados, aparecen en la película como todo lo opuesto. Aquella alteración al modelo define lo satírico absurdo en el film y, puntualmente, en la escena de la coreografía, que rompe con todas nuestras representaciones ideales y arquetípicas de lo que imaginamos cuando pensamos en un auxiliar de vuelo.

Más adelante, continúa Pirandello:

Quien realiza una parodia o una caricatura insiste sobre estas cualidades salientes, les da mayor relieve, exagera una exageración. Para lograr esto, es ineludible que se fuercen los medios expresivos, que se altere, extraña, tosca y aun grotescamente la línea, la voz o de cualquier modo.²²⁵

Lo que intencionalmente está distorsionado, alterado, construido con una retórica grotesca, se vincula aquí con los movimientos y la gestualidad (es decir, una serie de elementos de naturaleza paralingüística) por parte de los tres personajes, Joserra, Fajas y Ulloa, esos auxiliares homosexuales exageradamente afeminados. En este sentido, esa característica está hiperbolizada en lo que identificamos como una retórica del grotesco: hay por lo tanto, y como lo explica Pirandello, un *forzamiento de la expresión*. El desparpajo,²²⁶ por lo tanto, viene de la mano de este elemento absurdo incluido: en medio de un vuelo comercial de la aerolínea española se inserta una coreografía de baile plagada de movimientos exagerados, rayanos en lo ridiculizante (la Figura 12 muestra uno de los instantes de esa coreografía). El resultado es un humor “desopilante”, un humor que, como aprendemos de

²²⁵ Ídem, página 38.

²²⁶ Nótese las dos primeras acepciones que ofrece el diccionario para el significante “esparpajo”: 1. Facilidad o falta de timidez para hablar, obrar o desenvolverse en un determinado ambiente o situación; y 2. Situación en la que hay falta de orden y confusión. Cualquiera de ambos significados es pertinente para describir la escena en cuestión.

Pirandello, se vale de un modelo determinado para edificar sobre él todo un andamiaje de hipérboles grotescas y caricaturescas y que satura el original a través de la exageración (también se podría hablar de una especie de burla a ese tipo de individuos, los “azafatos”). Asimismo, podría hablarse aquí de la articulación de una especie de parodia de todos aquellos films de catástrofe (aérea).



Figura 12

Siguiendo con las ideas vertidas por Pirandello, haremos mención a su concepto sobre el movimiento pragmático de los ejercicios de la lengua aplicado a una escena puntual en la que asistimos al diálogo de Fajas con otros tripulantes. El comentario en cuestión, bien “disparatado”, es tomado por sus interlocutores de manera totalmente solemne, seria, lo que nos hace relacionar aquel concepto de Pirandello sobre el movimiento de la lengua con el que postula la teoría de violación de la máxima de relevancia, propuesto por Grice:²²⁷ el personaje pasajero se refiere al modo en el que transporta drogas en su cuerpo y su interlocutor añade un comentario de elevada connotación sexual. Es decir, se produce una trasgresión a la *progresión temática* que viene desarrollándose en ese diálogo hasta el mismo momento de la interrupción. Esta última idea nos remonta, por otro lado, al concepto de “ruptura de la isotopía estilística” de Kerbrat: un determinado comentario quiebra la cadena de

²²⁷ Grice, 1991.

coherencia que se venía manteniendo en el discurso.²²⁸ En este caso puntual podemos hablar, además, de una ruptura de la isotopía temática, ya que a un comentario relacionado al tráfico de drogas se responde con un comentario de naturaleza escatológica y sexual. Esa digresión a partir de un comentario totalmente irrelevante genera el efecto humorístico por ruptura de determinada expectativa en la que la impertinencia del comentario se liga a una semántica sexual regida por la oposición, por el contraste. Escenas como la citada nos hacen recordar otras múltiples, de películas anteriores, en las que asistimos a mecánicas similares. Por ejemplo, en *Entre tinieblas* están las monjas que hacen comentarios sexuales que irrumpen en el momento en que está desarrollándose un diálogo sobre la religión; en *Tacones lejanos* vemos fuertes agresiones de una madre hacia su hija que, a pesar de la naturaleza violenta, son vividas de manera impávida por otros personajes. En este sentido, coincidimos nuevamente con aquella idea de que el humor se produce cuando “algo no debería estar allí”. El humor es, por lo tanto, una desubicación, cosa que en la escena del microdiálogo entre el narcotraficante y Fajas queda ejemplarmente ilustrado a partir de aquel “movimiento de la lengua” que crea una forma dual: mientras que en el plano del enunciado se verifica seriedad, en el plano del efecto hay una retórica orientada a lo humorístico. Existen, pues, de modo simultáneo, en esta escena de naturaleza escatológica, dos niveles discursivos para atender: el nivel de la denotación (el significado manifiesto) y el nivel de la connotación (en tanto es un significado indirecto que debería ser interpretado).

CAPÍTULO 3. EL HUMOR SATÍRICO

²²⁸ Kerbrat-Orecchioni, 1997.

La Sátira, en tanto composición textual en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de las personas o grupos sociales, con propósito moralizador, lúdico o intencionalmente burlesco, representa uno de los modos humorísticos almodovarianos. La sátira, según Linda Hutcheon²²⁹, dispara a un objetivo extratextual, como son los vicios morales, la sociedad y la política, de manera burlona, pues su fin es corregir aquello que critica agresivamente. La Sátira, así, posee entonces un ethos marcado peyorativa o negativamente con fines reformadores. Para esto, consideraremos distintas escenas de dos films almodovarianos: “Matador” y “Kika”. Lo reidero satírico ostenta la particularidad de expresar una burla a la vez que el objeto de “mofa” representa el fenómeno depositario de una indignación. Se trata de un movimiento semiótico por el que persiste un propósito moralizador y que se pone de manifiesto a través de una ridiculización que, más allá del humor *per se*, se origina para atacar una realidad desaprobada por el sujeto que lleva adelante la narración. La Sátira frecuentemente se impregna de una dosis de estrategias irónicas o sarcásticas o hiperbólicas, procedimientos retóricos del lenguaje que sirven para, a través del ingenio, examinar el objeto de burla y hacer destacar, de manera simultánea, sus defectos o el elemento digno de ser atacado. Legítima postura crítica de las costumbres dentro de una idiosincrasia, la forma reidera del humor satírico interviene textualmente de modo tal que su referencia siempre es contextual, o extratextual, lo que supone que su configuración apunta a comportamientos sociales que presentan vicios o privilegios o hipocresías o desvíos que merecen ser advertidos o, directamente, amonestados. Pasaremos a revisar configuraciones satíricas en algunas escenas de dos textos almodovarianos, siempre a sabiendas de que la Sátira tiene larga data en el imaginario español.²³⁰

3.1 MATADOR (1986)

²²⁹ Hutcheon, 1991.

²³⁰ Pensemos, por un momento, en lo que en la Historia de la Literatura han significado las obras de, por ejemplo, Juan Ruiz, el arcipreste de Hita, Ramón del Valle-Inclán, Cervantes, Lope de Vega o Quevedo.

En *Matador* de 1986, se da de modo singular el trabajo con la sátira. Veamos, antes, el resumen del argumento.

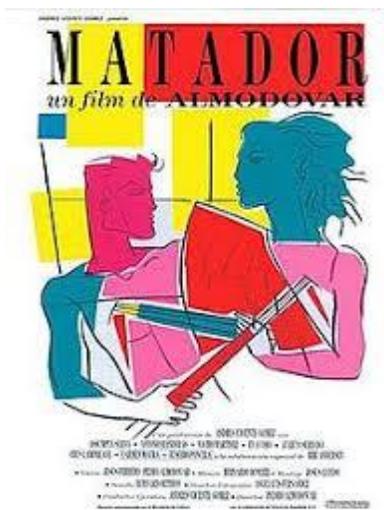


Figura 13

Diego Montes es un legendario torero que es obligado a retirarse del mundo de la tauromaquia tras haber recibido una cornada durante una de las corridas que lo tuvo como estrella principal. Luego de aquel episodio, el torero reemplaza esa pasión por los toros por la ilimitada frecuentación con mujeres en un comportamiento desmedido, casi patológico. Sin embargo, luego de compartir los placeres del amor junto a ellas, matarlas es la única forma que encuentra de revivir la intensa emoción de las faenas, las tardes de sol y las estocadas. María Cardenal, por otra parte, es una abogada del área criminal que admira fuerte pero secretamente el arte del matador. En el momento culminante del amor, ella también suele asesinar a sus compañeros, rememorando con sus crímenes el mítico ritual en que se da muerte al toro de lidia. Ambos, cómplices solitarios, sumergidos en un mundo opuesto a sus naturalezas, se encuentran hacia el final de la historia y deciden aniquilarse recíprocamente (el afiche del film en la Figura 13 muestra cómo tanto el hombre como la mujer están enfrentados, armados, en un virtual duelo letal).

En “El humor como medio cognitivo”, artículo incluido en la publicación *Cuadernos de Información y Comunicación*,²³¹ Eva Aladro expone de manera contundente que el humor siempre presenta un doble o múltiple plano de significación: uno literal y uno que tiene un “plus” (es decir, uno manifiesto y otro latente, uno ligado al nivel de la denotación y otro vinculado al plano de la connotación). Según esta idea, entendemos que existe un desdoblamiento de significados en lo humorístico, capaz de generar efectos tales como la modificación de sentimientos personales, la esquematización de un conjunto de señales o la construcción de una imagen de un contenido cognitivo. En esa multiplicidad radica la riqueza del humor, que manifiesta, al menos, dos planos de significación: aquello que se dice y aquello que se insinúa, que se sobreentiende, que se deja entender más allá de lo explícito, que es algo que está implicado en el discurso, y que de alguna manera tiene que ver con la realidad, aunque tal vinculación solamente se experimente de manera connotada, simbólica.

Para ilustrar esta idea recordemos la escena de *Matador* en la que Ángel se acerca a una comisaría para denunciar una violación cometida por él mismo. En la misma escena aparece la madre de la presunta víctima que minimiza el acto de manera risueña. En la diégesis, el personaje, que realmente no ha cometido el acto que él mismo denuncia, necesita, de algún modo, demostrar y reforzar su heterosexualidad, motivo por el que se presenta ante el policía detective. La escena, “alocada”, se refiere a un acto aberrante pero, al mismo tiempo, permite asistir a una pantomima, a una coreografía risueña y a una sucesión de secuencias cómicas que llegan de la mano de la frialdad y la liviandad de la madre ante el acto cometido contra su hija. Almodóvar utiliza ese recurso de contraste para generar un efecto humorístico y para reforzar aquella recurrencia, declarada incluso por él mismo, de mostrar los actos de violencia de manera cómica y los de amor de manera atroz (ya lo hemos indicado cuando en la primera escena de toda la filmografía almodovariana, es decir, la que muestra el personaje encarnado por Carmen Maura que es violada por su vecino policía, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, está construida de tal modo que entra en contraste, por un lado, lo que está sucediendo y, por otro

²³¹ Aladro, 2012.

lado, cómo se lo muestra). En esa dualidad casi oximorónica conviven los contrastes que son el vehículo de lo risible. En esa ambigüedad, por lo tanto, radica aquel doble plano de significación que describe Aladro: en la escena descrita, el humor opera en múltiples planos cognitivos, toda vez que el toque risible, introducido de la mano de Chus Lampreave, está vinculado simultáneamente a un hecho de violencia. En este caso, Almodóvar se vale de la presencia de la actriz —que en el universo almodovariano es una garantía de lo humorístico— para introducir una representación del humor a través de la oposición, del contraste, de la ambigüedad y de la multiplicidad de significados que nacen a partir de una imagen determinada y que tanto se aleja, en apariencia, de algo capaz de generar un gesto risueño.

La segunda secuencia del film que citaremos es la que nos muestra al mismo Almodóvar encarnando al personaje Francisco Montesinos, diseñador de modas (véase la Figura 14) que toma el nombre del verdadero modisto español que, dicho sea de paso, en varias ocasiones ha colaborado con el director manchego.



Figura 14

La película nos muestra a un Montesinos trajinando nerviosamente en medio del *backstage* de un desfile de modas, atareado en múltiples tareas, caminando enérgicamente de un lado para otro. En dicho desfile se encuentra Eva Soler, acompañada de su madre Pilar. En determinado momento de la escena, Eva está a punto de ser maquillada y Pilar, la madre, se dirige al modisto advirtiéndole que a su niña “nadie le desfigura la cara”. Como hemos apuntado, la presencia de Chus en el imaginario de Almodóvar es siempre una puerta al humor. La escena continúa y vemos a Montesinos recorriendo camarines, descubriendo a dos modelos que se inyectan drogas a escondidas, dando órdenes con un micrófono, supervisando todas

las tareas a un mismo tiempo. En otro momento, el personaje encarnado por Almodóvar asegura que los matrimonios son algo necesario, ya que de otro modo no existirían los trajes de boda. La respuesta de Pilar a esta sentencia es “Me marcho, que con tanto genio me voy a volver loca”. Estas descripciones aisladas ofrecen una instantánea del clima general de la escena, cómica, ágil, disparatada. Por otro lado, la secuencia permite una vinculación con el texto de Aladro, en el que leemos:

El humor es generativo, posee la capacidad de establecer múltiples asociaciones semánticas, crear proyecciones, convertirse en un auténtico universo o clave total interpretativa de la realidad.²³²

Esta reflexión encuentra sustento en la secuencia del diseñador, que con su papel puntual con respecto al desfile está, al mismo tiempo, dejando entrever una sátira hacia el mundillo de la moda y de las pasarelas. Dicha sátira, por otro lado, es configurada mediante el exceso: tanto las tareas del modisto como la cantidad de cuestiones de las que debe encargarse apuntan a mostrar ese microuniverso de manera ridícula y frívola. La estética del histrionismo *camp*²³³ de lo mostrado, el énfasis de lo ostentado y la exageración general de la situación generan cierta burla hacia la vulgaridad y la vanidad en el mundo de la moda y sus correspondientes personajes (tal como sucedía en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, en la que hay un profundo trabajo vinculado a la sátira contra el mundo de la comunicación social, la publicidad y el mundo de la televisión, acá, en *Matador*, nuevamente Almodóvar emprende una operación de burla hacia un evento social como lo representa un desfile de modelos en algún hotel sofisticado).

De esta forma, tal y como escribe Aladro, el humor es aquí generativo. La escena comentada se ve enriquecida por la posibilidad de los múltiples discursos a los que invita; es, en otras palabras, disociativo, ya que posee al menos dos planos de referencia posibles. En este caso, Almodóvar pone el discurso al servicio de la

²³² Ídem, página 324.

²³³ Amícola, 2000, asegura que la estética *camp* constituye una forma de percepción y de goce de los efectos artísticos. Esa forma ocupa el lugar de una pretendida seriedad y entonces el discurso para a estar caracterizado por un histrionismo ridículo.

denuncia, haciendo del humor, a su vez, un eficaz instrumento para poner en evidencia al menos dos planos de significación. El mecanismo de lo humorístico, en aquella secuencia del desfile, se articula de modo tal que permite, a un mismo tiempo, la crítica hacia un sector puntual de la realidad y el efecto de la risa, logrado por la exageración en el despliegue escenográfico.

El sociólogo francés Edgar Morin²³⁴ formula un análisis estructural cuyo objetivo es el de llevar adelante una restricción del chiste a la “configuración de un relato dislocado”.²³⁵ Morin sostiene que el humor está envuelto en “espacios sincrónicos”. Esto es: no se puede abordar un fenómeno como el humor sin reconocer y llevar adelante el periplo que experimenta desde el momento (y el lugar) de su constitución, puesto que el punto de vista social se instala necesariamente en el instante en que los ciclos históricos presentan la dualidad humor-seriedad como un conflicto permanente, como una díada que, lejos de poseer una naturaleza universal, se instala de modo relativo cada vez que en un discurso se la construye.²³⁶ La burla hacia la vulgaridad y la vanidad en la moda en aquella escena se corresponde con una estrategia satírica que encuentra su sentido en una época en la que comenzaba a “industrializarse” el mundo de “las pasarelas” y de los grandes diseñadores. El sentido satírico está puesto en la ridiculización y en la exageración (esto último, este movimiento hiperbólico, representa, recordémoslo, una de las prerrogativas fundamentales de la estética *camp*). Hay, entonces, un mecanismo ligado a la denuncia de ese “mundillo” en el mismo momento en que se produce su ridiculización (de todos modos, lo correcto sería hablar de un fenómeno de “satirización” en el momento en que este término hace referencia a cualquier forma de burla de algún comportamiento social). Esta representación humorística del mundo de la moda sirve para poner en evidencia su forma de ver el problema, su concepción del mundo. Líneas más abajo, en el abordaje de *Kika*, de la misma manera (y ciertamente mucho más “explotado” que en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), nos referiremos más a otro de los mundos satirizados por el director: los medios de comunicación

²³⁴ Morin, 2005.

²³⁵ Ídem, página 52.

²³⁶ Ídem, página 66.

social que, en los noventa, encontró, tal como ha sucedido con la moda, su instante de eclosión, fundamentalmente a partir de los desarrollos tecnológicos que han suscitado simultáneamente una reflexión sobre ellos.

3.2. KIKA (1993)

Para la película *Kika* de 1993, la historia podría resumirse del siguiente modo:

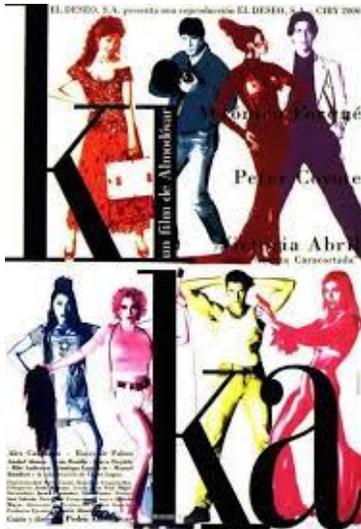


Figura 15

Kika, maquilladora de optimismo desbordante, mantiene una relación con Ramón, fotógrafo de ropa interior femenina. Se quieren pero no se entienden. Él vive obsesionado por el suicidio de su madre, a la que ha construido un altar en donde atesora sus recuerdos. Kika tiene una amiga peluquera, que la traiciona siempre que puede, y una enemiga, Andrea “Caracortada”, directora y reportera del *reality show* “Lo peor del día” que emite las imágenes más espeluznantes de la actualidad. Tras dos años de ausencia, Nicholas vuelve a Madrid dispuesto a repartir con su ahijado Ramón la herencia que su madre les deja. Kika comienza una relación con Nicholas; Ramón, por su parte, le esconde su anterior relación con Andrea Caracortada (fruto de aquella relación, conserva una cicatriz que le cruza una de las mejillas, autoinflingida, para impedir que Ramón la abandonara). Juana, enamorada en secreto de su señora, es la criada de Kika y Ramón. Tiene un hermano con un ligero retraso mental, Pablo, ex actor pornográfico, fugado de la cárcel. Ambos roban en casa de Ramón y Kika. Para aparentarlo, Juana simula ser agredida por su hermano que, no conforme con el robo, descubre a Kika durmiendo y la viola. En ese momento, un *voyeur* contempla la escena y llama a la policía. Nicholas, que vive un piso más arriba de Kika, se está mudando. Cuando llega la policía, Pablo aprovecha la confusión de la mudanza para huir. Inmediatamente, aparece Andrea para entrevistar a Kika, que la echa al instante. Kika se dispone a olvidar la violación. “Al

fin y al cabo”, como le explica luego a Ramón, “esto ocurre cien veces al mes y hoy me ha tocado a mí”. Pero el programa “Lo peor del día” emite su violación con todo lujo de detalles. En la mansión, Peter y Andrea se pelean y se disparan mutuamente. Kika aparece allí, contempla toda la macabra escena y luego se retira del lugar no sin antes subirse a la moto de un desconocido con quien tiene un “amable diálogo” (todos los personajes principales están retratados en el afiche publicitario del film, Figura 15).²³⁷

Linda Hutcheon,²³⁸ prestigiosa profesora e investigadora de la Universidad de Toronto, estudiosa de distintos fenómenos sociales ligados a la posmodernidad, lleva adelante, en su libro *Parody*, un estudio que sugiere que el posmodernismo trabaja a través de la parodia tanto para legitimar como para subvertir lo parodiado. En *Kika*, la décima película de Almodóvar, asistimos, a través de la sátira, a un intento de subvertir las nuevas tendencias y los nuevos modos en el funcionamiento de ciertos medios de comunicación social en particular, y de las grandes cadenas televisivas en general. Al decir verdad, en este texto cinematográfico preciso se da la presencia de ambos procedimientos retóricos, de ambas estrategias discursivas, tanto la parodia como la sátira. La parodia, en el momento en que se hace cierta burla de los presentadores reales en los medios; y la sátira, por el tipo de temáticas que se plantean en la historia y que actúan como “denunciantes” de ciertas actitudes sociales dentro del universo mediático (esto es: en principio hay un proceso de parodización y, luego, al hacerlo, se verifica el proceso de satirización).

Andrea Caracortada (interpretada por Victoria Abril, en su tercera y última participación dentro del Universo Almodóvar), quien asegura que es la conductora del noticiero de televisión más exitoso del momento en España, y que está allí,

²³⁷ Almodóvar confiesa a Frédéric Strauss, 2001, página 201, con respecto a *Kika*: “He rodado partes muy cómicas y otras muy ácidas”. Cada personaje se vincula a un determinado género: si nos focalizamos en Nicholas, es un policial; en Juana, comedia; si ponemos en primer término el vínculo entre Kika y Ramón, parece un melodrama. Por otra parte, el personaje de Kika se vincula a todos estos géneros, es el reflejo del mestizaje de géneros propio de Almodóvar.

²³⁸ Hutcheon, 1991.

“ofreciéndoles *lo peor* del día” (la Figura 16 muestra el momento en que, con un gesto contundente, el personaje dice esta frase), en su papel como conductora de un programa de televisión, entre el noticiero y el *reality show*, es la explosión paródica en sentido pleno, porque, como asegura Hutcheon, “si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo es que en un texto que se pretende que sea irónico es necesario que el acto de lectura sea dirigido más allá del texto”.²³⁹ Esto es lo que sucede con Andrea Caracortada: su presentación morbosa de las historias y su atracción por estas son una construcción paródica (en la que se incluye lo satírico) por ser una burla de los *realities* y de los noticieros que ya, hacia mediados de la década de los años noventa, estaban haciendo eclosión a nivel mediático con éxitos descomunales de audiencia (si bien estamos considerando este fenómeno en España, tales formatos fueron exitosos, muchos aun lo son, en distintos países). Esta alusión más allá del texto, la realidad de los *realities*, no pretende rendir homenaje (como en el caso del cumplido por parte de Almodóvar hacia el director británico Alfred Hitchcock y su *La ventana indiscreta* articulado en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en el momento en el que Pepa se sienta frente a un edificio y puede advertir lo que sucede a través de muchas de sus ventanas; acá, en *Kika*, el acto de fisgonear lo que hacen los vecinos de enfrente se repite), sino más bien al contrario: es una flagrante actitud de denuncia, a partir de lo hiperbólico y del efecto humorístico resultante. Toda la película es una serie de situaciones que buscan la burla de los *realities* y los noticieros.



Figura 16

²³⁹ Ídem, página 93.

Para Hutcheon, la ironía puede darse en una frase aislada o en un texto entero.²⁴⁰ Un análisis del discurso más textual, y no ligado a lo lingüístico,²⁴¹ de *Kika* es la metodología empleada en este apartado. Retomando la idea de la transtextualidad de la ironía, la autora canadiense señala que existen dos tipos de modalidades de este fenómeno discursivo: en la forma en que la transtextualidad se direcciona hacia otros textos u orientándose a la realidad. Almodóvar aborda, aquí, en *Kika*, ambas modalidades. Recién vimos la modalidad que versa sobre la realidad, en su crítica a los *realities*. Pero en textos previos, en su filmografía anterior, ya asomaba la crítica de la televisión en su parodia y denuncia de los medios de comunicación (*reality show* y noticiero) y la publicidad: en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*; en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, con la publicidad interpretada de Cecilia Roth y el café cayéndosele sobre la cama, en su única aparición en la película; en *Tacones lejanos*, con la confesión en televisión del crimen por parte de la conductora de la emisión; o en *Matador* y la escena de la masturbación del protagonista principal frente a la televisión mientras contempla imágenes sangrientas de terror representadas por unas corridas de toros. Todos estos “comentarios” críticos llegan a su punto máximo en *Kika*. De este modo, a partir de su apuesta artística, elabora una teoría sobre el estatuto de los medios de comunicación en su postura crítica al sensacionalismo y al morbo, al igual que los numerosos intelectuales (sociólogos, filósofos, escritores) que reflexionan sobre el modo de operar de los medios de comunicación en un contexto histórico determinado.

Lógicamente, y como señala Hutcheon, la función pragmática, lo extratextual, de la ironía consiste en una señalización de evaluación casi siempre peyorativa.²⁴² La lectura en *Kika* es claramente peyorativa en el preciso instante en el que ridiculiza la labor de los sujetos que trabajan en un noticiero a través de la figura de Andrea Caracortada, y no solo en sus parlamentos, en lo que manifiestan, en la inflexión de

²⁴⁰ Ídem, página 22.

²⁴¹ También existen escenas humorísticas puntuales en la película. No obstante, a diferencia de la metodología más habitual, encararemos la película de forma global, centrándonos también más en el peso de las imágenes que en lo dicho por los personajes.

²⁴² Hutcheon, 1991, página 73.

la voz a la hora de presentar las distintas noticias, sino también en lo que se vincula a lo visual y sus actitudes: cuando a Andrea Caracortada le cae el semen desde la ventana mientras está desarrollando su labor periodística “en el mismo lugar de los hechos”, o cuando está más preocupada por conseguir el testimonio del violador que por el estado de salud de la víctima, ella, invitándolo a bajar por la ventana y subiéndolo en una moto para conseguir más información, lo lleva, vestida por Jean Paul Gaultier, usando un chaleco antibalas y una cámara en la cabeza (este dispositivo hace pensar en ese tipo de cámara llamada *go pro*, utilizada mucho más comúnmente un par de décadas más tarde de la realización de este film), lo que resulta claramente peyorativo, denunciativo, burlón. He allí el sentido de la sátira: el objetivo de que se efectúe un señalamiento de ciertos vicios sociales.

La ironía en *Kika* tiene una doble faz: lo cómico, risueño, de Andrea Caracortada con su “peor del día”, el aspecto más chistoso, y esta cruda crítica a la realidad que se oculta tras el chiste. Así, Hutcheon señala que en la ironía se da una inversión semántica y una evaluación pragmática.²⁴³ La primera es la inversión de la construcción de la situación y sus personajes en *Kika*: aparece Andrea Caracortada transformada en el vestuario, en su discurso. La segunda es la evaluación, la denuncia hacia el modo de operar de los medios de comunicación. La autora canadiense señala que la ironía se vincula a un “encastramiento de lo viejo en lo nuevo”.²⁴⁴ Esto quizás sea la esencia, la naturaleza de toda retoma, la índole de cualquier intertextualidad: mostrar algo anterior y, en esta transformación, producir un cambio significativo (he allí la idea de resemantización que opera en cualquier acto irónico, paródico o satírico). Lo satírico, por ejemplo, puede apreciarse en el personaje de doña Paca (en una nueva inclusión de la misma madre del director, como ya ha sucedido en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o en *Átame!*) como presentadora de un programa de entrevistas de televisión. Pocas cosas podrían existir más “antitelevisivas” que este personaje “cómico, ridículo, denigrante”²⁴⁵ (adjetivos empleados por Hutcheon para señalar los efectos de la ironía empleada como instrumento para el ataque social), que nada se liga con el

²⁴³ Ídem, página 45.

²⁴⁴ Ídem, página 55.

²⁴⁵ Ídem, página 59.

dinamismo, con el ritmo, o con el repentismo que un conductor de noticiero televisivo debería tener a la hora de enfrentarse a las cámaras. Todo lo contrario, doña Paca es una presentadora aquí que se caracteriza por expresarse con una parsimonia del todo desacostumbrada en el universo de los medios de comunicación social.

En el plano terminológico, dadas las inespecificidades en las definiciones y la ambigüedad para relacionar estos conceptos, Hutcheon vincula la ironía con la sátira y la parodia. La ironía es un tropo del nivel semántico; la parodia actúa en el nivel pragmático, y tiene el objetivo de ridiculizar siempre otro texto; la sátira pretende corregir vicios, y ya no se relaciona con otros textos sino con la esfera social. La ironía, pues, permite leer un texto como paródico o como satírico. La ironía es un instrumento, una técnica, un procedimiento que permite que las otras dos variantes se ejecuten. El blanco de la parodia es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias (o cinematográficas, en nuestro caso), mientras que el objetivo de la sátira es social o moral y, por ende, extratextual. *Kika*, como película satírica, denuncia ciertos vicios: el modo cómo la TV opera de manera tal que se observan distintas ineptitudes en el comportamiento del ser humano, ridiculizándolo. La ironía en estas figuras se cristaliza en la intención burlona. Esta ironía, según Hutcheon, presenta una gama que va del reír escandaloso hasta la pequeña sonrisita oculta.²⁴⁶ Se observa en las acciones de los dos personajes mencionados, Andrea Caracortada y Paca, y en Juana, el personaje que representa el papel de la hermana del violador, la “fea” que quiere ser modelo (¿qué otra actriz sino Rossy de Palma podría haber servido para llevar adelante este papel?).

Para Hutcheon, el discurso irónico infringe deliberadamente el principio de cooperación existente en el momento de la comunicación lingüística entre dos individuos.²⁴⁷ Retomemos a Grice, que afirma que existen cuatro “máximas” en una conversación. Una de ellas es la de la calidad: “Diga aquello que sea verdadero”.²⁴⁸ ¿Por qué la ironía infringe este principio? Paca y Andrea Caracortada en *Kika*, a lo largo de toda la diégesis, como hemos visto, trascienden en sus parlamentos el sentido literal y, mediante la ironía, se dirigen hacia la denuncia social. Así, si la ironía

²⁴⁶ Ídem, página 78.

²⁴⁷ Ídem, página 101.

²⁴⁸ Grice, 1991, página 18.

escapa al lector, este leerá el texto como cualquier otro. Existen niveles simbólicos que requieren de un espíritu mínimamente analítico para descubrir a qué refiere. Al narratario se le destina lo implícito, lo connotado, sobre lo dicho de modo tal que tenga efecto la ironía. Existen, por tanto, dos vías: una vía diegética, a través de la historia que se cuenta, con sus situaciones y sus personajes; una simbólica, determinada por elementos donde está puesta la ideología del autor, donde asoma su mirada crítica. Esta sofisticación implica un narratario atento que descifre “el subtexto”. Por lo tanto, un texto con un tratamiento irónico cuyo objetivo es el fenómeno paródico o satírico requiere de esta decodificación por parte del eventual narratario. Entonces, la ironía como *tropo*, como figura retórica, que permite el mecanismo paródico o satírico, solamente se produce cuando el narratario (no decimos “espectador”, pues, insistimos, tales consideraciones serían el resultado de un trabajo en recepción) desentraña estos mecanismos. Esto nos remite nuevamente al lingüista Grice²⁴⁹ que considera que, para que haya una implicatura, el interlocutor debe saber que el emisor está empleándola. Así, el narratario podría descubrir, en términos de Hutcheon, la posición del autor hacia el texto parodiado: aquí se trata de la mirada denunciadora y crítica de Almodóvar que adopta una lectura peyorativa respecto de la televisión y los medios de comunicación social. Así, la ironía es un mecanismo que actúa en los géneros de la parodia y la sátira, y que nos puede ofrecer entonces una “radiografía” de la sociedad del momento, una legítima radiografía epocal. He aquí, entonces, una fuerte crítica no solo hacia los medios de comunicación social, sino que en *Kika* esa misma crítica se extiende a otros aspectos sociales más abarcativos y no menos conflictivos como la misoginia, la violencia de género o la homofobia de los años noventa en España.

²⁴⁹ Ídem, página 22.

CAPÍTULO 4. LO TRAGICÓMICO

Lo tragicómico (es decir, aquel texto o discurso en el que se construye una historia “dramática”, pero que sin embargo presenta muchas marcas ligadas a lo reidero) será el fenómeno reflexionado en este capítulo y lo abordaremos en distintas escenas pertenecientes a las siguientes películas: “¿Qué he hecho yo para merecer esto!”, “La flor de mi secreto”, “Volver”, “Todo sobre mi madre”, “Mujeres al borde de un ataque de nervios” y “Tacones lejanos”. Ya desde la concepción aristotélica por la que se sostenía que tanto la tragedia como la comedia se sirven de los mismos medios (mismos ritmos, cantos y metros), se entiende que esta particular forma híbrida habida en un fenómeno textual ostenta la particularidad de que se recurre a

una mezcla o a alguna forma de alternancia en el tono discursivo. Amén de lo que suele catalogarse como “una historia trágica con final feliz”, y más allá de que en los rótulos de muchas películas aparezca el sintagma “comedia dramática”, deberá entenderse que esta modalidad reidera, que va de lo sublime a lo grotesco, o de lo aciago a lo jocoso, ostenta la preocupación de lo complejo en la factura de un texto que oscila entre lo sufriente y lo lúdico: en muchas ocasiones surgen los términos “catarsis” y “complacencia” para intentar definir el cúmulo de emociones que despiertan, uno tras otro, estos dos fenómenos discursivos. Esta participación conjunta (genuina fusión de contrarios) en el proceso enunciativo normalmente hace referencia a situaciones realistas de modo tal que, como objetivo, se refleje algún grupo que forme parte de una determinada estructura social. El tratamiento penoso y divertido al mismo tiempo desencadena una ambigüedad cristalizada en el doble proceso del tratamiento de una diégesis. Tanto la participación de la risa como la del estremecimiento permiten que el texto pueda adoptar esta unión de dos tesituras opuestas y que, sin embargo, actúan en convivencia para lograr una finalidad dada. Almodóvar es un acabado ejemplo de constructor de esta estilística y por eso son seis las películas (en ciertas escenas puntuales, desde ya) que hemos optado por analizar en este cuarto capítulo.

4.1. ¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO! (1984)

De *¿Qué hecho yo para merecer esto!*, la cuarta película de Almodóvar, determinaremos el modo en que conviven en el mismo relato circunstancias y atmósferas de disímil naturaleza. Va aquí un resumen del argumento.

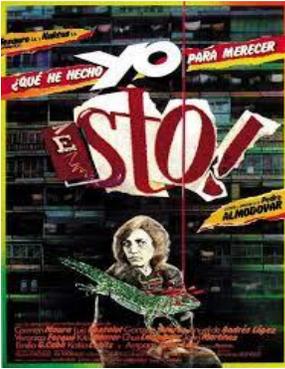


Figura 17

Gloria trabaja de asistenta, vive atareada y no tiene un minuto libre. Su propia casa ya le proporciona entretenimiento suficiente para todo el día. Los cuarenta metros cuadrados en los que vive son compartidos con su marido, que es un taxista, la suegra, dos hijos y un lagarto (este reptil aparece muy subrayado en el afiche del film, en la figura 17). No es una mujer feliz. Entre su marido y ella, además de un abismo de incomunicación, se cierne la sombra de una alemana para la que el marido trabajó como chofer en Berlín, quince años antes, y de la que sigue enamorado. Una de las habilidades del taxista consiste en falsificar cualquier letra con minuciosa perfección. La alemana, conociendo esta habilidad, le sugiere por teléfono la posibilidad de falsificar las memorias de Hitler y le anuncia su visita a Madrid para discutir el asunto. Gloria, mientras tanto, no atraviesa un buen momento: la farmacéutica le ha negado las anfetaminas que la ayudan a estar despierta y poder trabajar dieciocho horas al día, por lo que sufre de síndrome de abstinencia. Cuando llega a su casa, el marido le ordena que le planche una camisa porque irá a recoger a la alemana al aeropuerto. Por primera vez, Gloria se niega, y el marido le pega una bofetada; ella se defiende con lo primero que encuentra: una pata de jamón. Lo golpea con tal fuerza en la cabeza que lo mata. La policía nunca llegará a descubrirla y sus hijos y la abuela acaban abandonándola para hacer su vida. Finalmente, quedará sola y puede decirse que es una mujer liberada, aunque eso tampoco la hace feliz. No está acostumbrada a ser libre y la ventana de su quinto piso resulta verdaderamente tentadora. Sin embargo, Gloria es una mujer fuerte y acabará venciendo la atracción del abismo.

A continuación, focalizaremos en la representación discursivo-sociológica de lo tragicómico en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* Para ello hemos de considerar un texto capital del sociólogo francés Robert Escarpit: *El Humor*.²⁵⁰ Este film nos muestra la vida rutinaria de Gloria, un ama de casa desmotivada y frustrada que pasa sus días hundida en el aburrimiento. La vecina de Gloria, Cristal, es un personaje que contrasta notablemente con la protagonista, ya que se trata de una prostituta pseudoadolescente, ingenua y aniñada, que parece encarnar todos los atributos almodovarianos por excelencia: el estilo *kitsch*, la estética *camp*, un vestuario colorido, una gestualidad hiperbólica. Escarpit subrayaría esta actitud ingenua e inocente de Cristal para establecer un vínculo con el humor. Según este autor, tal y como lo expone en su libro, “la ingenuidad es una de las características que mueven a lo humorístico”²⁵¹ y esa cualidad, además, es una de las actitudes básicas del humorista. Para reforzar su argumento cita dos textos (*Cándido* y *El ingenuo*) de Voltaire, quien sentía una especial atracción por este tipo de humor. Este rasgo de los personajes, generalmente, permite el enfrentamiento o choque con determinadas circunstancias cuyo efecto colateral más inmediato será el humor. En el imaginario de Almodóvar no son poco frecuentes las escenas humorísticas protagonizadas por personajes dominados por una ingenuidad exagerada, una ingenuidad que, además, generaría, quizás, una inmediata simpatía en el narratario.

Recordaremos ahora una escena puntual del film en el que vemos a dos personajes: el marido de Gloria y su madre. En el ámbito del pequeño departamento que da a la autopista M30 suceden las escenas de opresión que determinan el comportamiento de Gloria y el fatal desenlace. En la escena que subrayamos, vemos a este hombre mientras come: lo hace de manera desagradable y desaliñada. En determinado momento, el personaje eructa fuertemente y entonces su madre lo festeja con un “¡jole, mi niño!” Aquella escena, de cierta comicidad, motiva la siguiente reflexión del autor que, citando a Bergson, sostiene que “algunas risas se producen sin humor, y algunos humores no están acompañados de risa”,²⁵² la risa, entonces,

²⁵⁰ Escarpit, 1992.

²⁵¹ Ídem, página 40.

²⁵² Ídem, página 65.

es una consecuencia física que requiere de una puesta en escena, que tiene una función de contacto con aquello que ha generado la comicidad, mientras que el humor es un comportamiento de carácter más bien intelectual. Sin embargo, el vínculo entre ambos conceptos puede determinar una reflexión intelectual a partir de la risa. Cabe la pregunta, ahora, si aquella escena del eructo y su festejo por parte de la madre (esta escena está ilustrada en la Figura 18) se opone a la búsqueda de la reflexión. Sabemos que a partir de ella se genera cierta risa en el narratario, y que esa escena es, a la vez, un indicio del tipo de gente y de familia que el director ha querido representar. Probablemente, en esa mínima escena “indicial” (pensando en aquella categorización barthesiana) está contenido el espíritu general de la casa, el tipo de hombre que se está ilustrando y el clima de opresión que vive y sufre Gloria. Probablemente, también, en este cuadro convergen la risa y el humor, lo físico y lo intelectual, y el narratario puede entender y reflexionar, a raíz de aquel detalle en apariencia cómico, lo que viene a ser una estructura familiar opresiva, vulgar y tensa.



Figura 18

El humor, en la escena descrita, viene a generar un efecto de reflexión por parte del narratario. Por lo tanto, diferenciar humor y risa en tanto operaciones aisladas no es del todo acertado, ya que existe un punto de cruce entre ambos

conceptos que determina un agregado más rico, más difícil de lograr y que une risa y reflexión en una interesante variación del claroscuro que utiliza lo físico para motivar lo intelectual. Es, en otras palabras, el tipo de humor capaz de generar aquel recordado efecto que la lectura de Gogol despertó cierta vez en Pushkin, hombre aficionado a la risa y que luego de prestar oído a los cómicos relatos del escritor ruso, aún secándose las lágrimas de los ojos, exclamó: “oh, Dios mío... ¡qué triste es nuestra Rusia!”

El siguiente elemento que rescataremos para abordar el tema del humor tiene que ver con la inclusión en los créditos del lagarto, mascota de la familia, como personaje del film. Esta inclusión, desde una perspectiva, puede abrir la puerta a una reflexión sobre la complicidad que debe existir entre narrador y narratario a modo de contrato tácito en el que uno de los polos propone un elemento (que será oportunamente “decodificado”) y el otro polo que lo asimila desde la complicidad, que da lugar a un “guiño interno” que, en nuestro caso, da pie a una ironía, a un absurdo que busca lo humorístico.

Escribe Escarpit que la antítesis que genera el movimiento retórico de la ironía (a la que el autor considera el ladrillo primigenio en la producción humorística) es obtenida en el momento del “contacto entre el mundo cotidiano y el mundo llevado al absurdo”.²⁵³ Esto es: hay algo del orden oximorónico, contradictorio, antitético, si se quiere, en el nivel de la producción de lo irónico. Justamente, la inclusión en los créditos del lagarto es algo desacostumbrado, descabellado, y que generaría una ironía cómplice con el narratario. Hay, por un lado, un mundo verosímil, lógico, esperable y que cumple con las expectativas; por otro, un mundo descabellado, que rompe con aquellas expectativas, que genera situaciones que no deberían “estar ahí”. Escarpit, finalmente, recuerda un texto de Jonathan Swift (*Modesta proposición*) para señalar la importancia de que el lector (en nuestro caso, claro está, el espectador-narratario) entienda la ironía elaborada por parte del realizador para que, de ese modo, se establezca una “relación de complicidad entre ambos polos”.²⁵⁴ Para que ese absurdo surta efecto en tanto elemento cómico o irónico, el narratario

²⁵³ Ídem, página 71.

²⁵⁴ Ídem, página 110.

debe interpretar esa inclusión como tal; este artificio sucederá, entonces, en una suerte de contrato tácito en el que narrador y narratario utilizan un mismo código común. ¿Pero se produce tal movimiento cómico si el espectador-narratario no llega a captar la esencia retórica?

El Humor, en sus diferentes formas de ser articulado (la de esta película almodovariana es solamente una de esas formas), no constituye un fenómeno que le corresponde exclusivamente a la dimensión estética o a cuestiones físicas o psicológicas, o a reflexiones culturales o sociales. Más bien, se trata de una combinatoria de todos estos campos de modo tal que se puedan elucidar sus consecuencias que siempre provocan espacios de desequilibrio y de tensión. El Humor se generaría como la consecuencia de la oposición de “lo serio” (entiéndase esto como la expresión de la cultura hegemónica) y “lo no serio” en ese proceso de ruptura de la expectativa. Bien vale aquí incorporar una idea de Christian Metz sobre el “verosímil social”:²⁵⁵ nuevas formas del discurso y de sus representaciones temáticas emergen, en todo momento, para luego instaurarse como nuevos modos de verosímil. Estas novedosas prácticas sociales emergentes, distintas de lo alternativo ligado a lo dominante, se van incorporando con una fuerza renovadora e irrumpen en las producciones culturales.

Es por medio de la comicidad que el humor intenta hacer confrontar lógicas diversas a la conciencia individual o colectiva. Una de las manifestaciones de su vehiculización es el chiste, como microproceso social, y que muchas veces está traducido a la manera de formas de degradación de ciertos valores mediante la ridiculización. El humor produce un circuito que finaliza en el gesto social, la risa, hecho que concentra una descarga anímica y que de manera consciente o no construye procesos tanto de solidaridad como de “insolidaridad”, es decir, une y separa, reúne a los individuos o los distingue. Cuando Escarpit subraya la importancia de que el circuito del Humor se cierra si y solo si el interlocutor “firma el pacto” y produce una carcajada (o en el peor de los casos, un *rictus risueño*), en ese microproceso se está convalidando algún hecho de la vida social, aquí representado en un film preciso o, más bien, en algunas escenas precisas, lo que vuelve a hacer

²⁵⁵ Metz, 1972, páginas 17-30.

evocar las ideas metzianas sobre el verosímil social: "... la verdad de hoy puede siempre tornarse lo Verosímil de mañana: la impresión de verdad, de brusca liberación, corresponde a esos momentos privilegiados en que lo Verosímil estalla en un punto, en que un nuevo posible hace su entrada en el film: pero una vez que está allí, se vuelve a su vez un hecho de discurso y de escritura y, por ello, el germen siempre posible de un nuevo verosímil".²⁵⁶ Aquí, tanto en la escena del eructo por parte del "hombre de la casa", como en la inclusión del lagarto en el afiche promocional de la película, se advierten marcas rupturistas, ya sea por lo catalítico de esa acción por parte del personaje, es decir, su falta de necesidad en el decurso diegético, ya sea por la presencia de ese animal en el póster, algo intrigante. Ambos casos, ambas escenas, necesitan, según Escarpit, la clausura del sentido por parte del narratario como para que se establezca esa suerte de "comunidad" en que lo cómico actúa como nexo, como disparador, de modo tal que se articule la modalidad tragicómica teniendo en cuenta la completud textual.

4.2. LA FLOR DE MI SECRETO (1995)

Sondeemos ahora la construcción de lo tragicómico en el film *La flor de mi secreto*, de 1995. Resumamos, a continuación, el argumento, en primera instancia.

²⁵⁶ Metz, 1972, página 26.

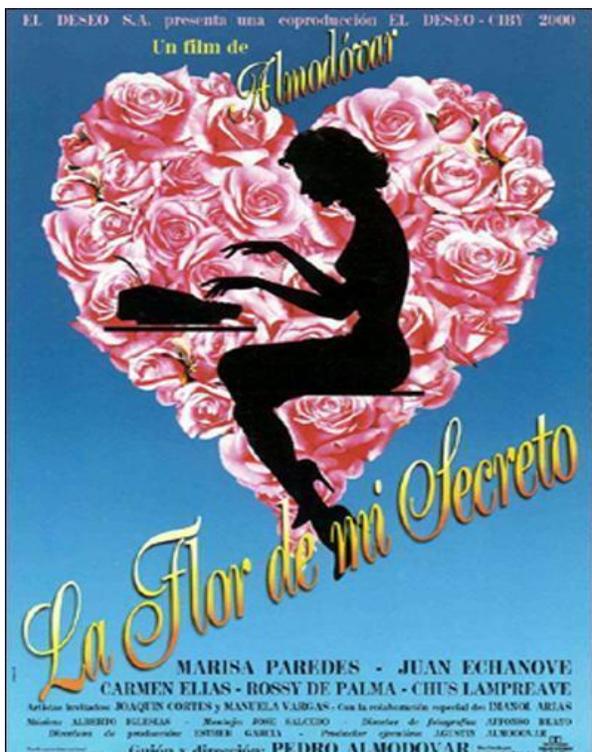


Figura 19

Betty, reputada psicóloga, en el descanso para comer recibe la inesperada visita de su íntima amiga Leo Macías. El motivo es absurdo: necesita quitarse los botines, no puede hacerlo sola. Le cuenta que fueron un regalo de Paco, su marido, quien está de viaje en Bruselas, militar que participa en una Misión de Paz para Bosnia, en el marco de la OTAN. Solicitó este destino, pues meses antes de su partida, la pareja vivía una de sus mayores crisis. Desconociendo que su amiga Betty es la amante secreta de Paco, Leo sufre y se refugia en el alcohol. Su inestabilidad emocional la convierte en una mujer frágil y la incertidumbre empieza a afectar su trabajo. Es una exitosa escritora de novelas rosas que se oculta tras el seudónimo de Amanda Gris (la Figura 19, el afiche de la película, delinea la silueta de una escritora frente a su máquina). Un contrato millonario la obliga a entregar tres novelas al año, pero lleva meses incumpléndolo. La editorial la amenaza con demandarla y airear su identidad hasta ese momento cuidadosamente velada, mantenida en un fuerte anonimato, cosa que genera mucho misterio entre las seguidoras de la escritora. Leo se pasa los días esperando la llamada de su marido. Betty le aconseja que se entreviste con su amigo Ángel, redactor jefe de la sección

de cultura de *El País*. Ángel le propone que escriba un artículo sobre Amanda Gris, pero Leo se niega y le argumenta que odia ese tipo de literatura y, en especial, a esa autora. Deprimida, escribe una demoledora crítica de su propia obra utilizando otro seudónimo. Por otra parte, Paco ha conseguido un permiso y la visita. Pero la reconciliación con Leo se hace del todo imposible (Paco mantiene aquella relación paralela). El desenlace muestra a una Leo que, tras un intento fallido de suicidio, trata de olvidar a Paco e inicia un nuevo vínculo con Ángel, su editor amigo.

Jonathan Pollock,²⁵⁷ docente de la Universidad de Perpignan, Francia, en su libro *¿Qué es el humor?* (publicación en la que lejos está el autor de brindar una definición certera sobre el término y tal es así que queda bajo una negación, o “un asunto pendiente”, el interrogante que aparece como título de su último capítulo: “¿Es posible definir el Humor?”), aborda diferentes conceptos asociados a lo cómico en un intento por “devolverle a la noción de humor los valores que estaba comenzando a perder”.²⁵⁸ El autor vincula el humor, entre otras cosas, con ¡el opio!: “Según la opinión de Hegel, el humor objetivo permite `transmitir la impresión que experimenta el alma cuando, dotada de una viva sensibilidad, se identifica con su objeto”.²⁵⁹ Pollock continúa la reflexión en los siguientes términos:

La expresión es notable porque describe exactamente el estado de espíritu que produce el consumo de ciertas drogas, entre ellas el opio. El opio no provoca alucinaciones —al menos, se las tiene muy raramente en estado de vigilia—, pero facilita la absorción del espíritu en el objeto que contempla. Así es como, a los ojos del consumidor de opio, una caña, un árbol, un automóvil parecen dotados de personalidad, lo cual, por otra parte, es un descubrimiento irresistiblemente cómico. La vista de un grupo de juncos evoca una multitud de papanatas que elevan su nariz al cielo como para afirmar su desconocimiento de todo lo que pasa alrededor de ellos. La subjetividad del espectador anima el objeto, por así decirlo, desde adentro: la distancia que separa al sujeto del objeto se anula.²⁶⁰

²⁵⁷ Pollock, 2003.

²⁵⁸ Ídem, página 22.

²⁵⁹ Ídem, página 24.

²⁶⁰ Ídem, página 32.

Esta idea precisa, en la película que es ahora objeto de reflexión, se observa, hacia el final de la historia, en el baile del personaje de Ángel (papel encarnado por el actor Juan Echanove), que es el jefe de redacción del diario *El País*. Esta constituye una escena muy subrayada (fundamentalmente por la duración que tiene en la película) en el final de la diégesis. Ángel ha salido a tomar algo con Leo (el papel está interpretado por una de las históricas *chicas Almodóvar*: Marisa Paredes) y está completamente feliz por la nueva relación que ambos están comenzando a establecer, más allá de cierta actitud reacia por parte de la mujer en el comienzo. En ese momento singular, la cámara se detiene por varios minutos en su baile, en plena calle, a la intemperie, bajo la noche, en alguna zona céntrica de Madrid. La coreografía, si es que puede utilizarse este término, resulta algo ridícula, dado que su cuerpo, obeso, poco elástico, no es comparable al de Joaquín Cortés, esbelto, su contracara en lo físico, y que aparece en varias ocasiones antes en la historia. Ángel, a través de este baile poco elegante, da una muestra de su profunda felicidad por su enamoramiento, y lo traduce y lo expresa en un baile largo, poco agraciado, torpe, con algunos tropiezos incluidos. La gracia que este baile casi ridículo provoca favorece la identificación del narratario con el Echanove enamorado. Por otra parte, tras tanta angustia con depresión e intento de suicidio incluidos, la historia llega un final feliz (el remanido *happy end*), algo del todo frecuente en el universo del melodrama y que equilibra todo el ambiente lúgubre que destila la historia hasta ese momento con una sonrisa eventual del espectador-narratario. De esta manera, hemos de advertir un vínculo entre *La flor de mi secreto* y *Tacones lejanos*, ya que encontramos de nuevo un “desenlace esperanzador”, tal como también se lo ha advertido en *Átame!* o en *Kika*. En términos de Pollock, el narratario se identifica con ese objeto (el baile), en el final de la historia, que constituye una escena delineada por momentos torpes, pero cuya finalidad es la de representar el ánimo del personaje.

Brenda Cromb,²⁶¹ en su análisis de la vinculación del melodrama y la posmodernidad, interpreta la película focalizándose en los problemas conyugales de la protagonista, que provocan que las novelas rosas “le salgan negras”. Se centra,

²⁶¹ Cromb, 2008, 198.

por tanto, no en la técnica ni en aspectos intertextuales, sino en algo ligado a la propia historia. Es el otro conflicto de la diégesis, el laboral: debe cumplir con un número de novelas por año y es incapaz de hacerlo. A esto se le suman diferentes conflictos personales: su relación de pareja, la peculiar relación con su madre y, por último, la lucha consigo misma. Ese final rayano en lo absurdo sirve, entonces, como para que se produzca una suerte de equilibrio ante tantas escenas angustiantes. De allí, ya considerando la completud de la historia, que deberemos referirnos a un producto tragicómico en este film.

Pollock asegura que “el humor constituye 'el círculo más elevado de lo cómico' porque, en virtud de su faceta trágica, 'se reconcilia con el dolor, de cuya desesperación —aunque no reconozca ninguna salida—, prefiere hacer abstracción”.²⁶² Citando al filósofo dinamarqués Søren Kierkegaard, Pollock reflexiona acerca de cómo el humor puede encontrar una oportunidad de reconciliación con el dolor. Esto podría observarse, por ejemplo, en la escena de la discusión entre la madre y Rosa, que escucha Leo, que está atravesando un momento difícil, al otro lado del teléfono. Leo asiste, impotente, a la pelea entre su hermana y su madre, que no reparan sino hasta que han colgado el teléfono en que a Leo le está sucediendo algo. No obstante, la escena es, a su vez, cómica, dada la convivencia de las temáticas depresivas puestas en el diálogo con los movimientos caprichosos (y algo violentos), pueriles, entre la madre y una de las hijas:

Leo: ¿Sí? Mamá, iba a llamarla ahora mismo.

Madre: ¡Ay, hija mía, qué pena! Si tu padre levantara la cabeza...

Rosa (intentando agarrar el teléfono): ¡Leo!

Madre: ¡Cállate, cara de ladilla! Hija mía, me voy al pueblo, a mi casa. Que en mi casa hasta el culo me descansa.

Leo: Bueno, mamá, me voy con usted... Ahora mismo paso a buscarla y la llevo en el coche.

Madre: ¿Que tú vienes conmigo? ¡Ay, qué alegría, hija mía!

Rosa: Leo, no la hagas caso, que aquí nadie la ha “echao” de casa, ¿eh?

Madre: ¿Cómo que no? ¡Tu marido!

²⁶² Pollock, página 44.

Rosa: ¿Mi marido? Leo, Santiago no la ha “echao”. Lo único que le dijo es que en su casa nadie tiene que darle permiso para beber. ¿En qué cabeza cabe llamarle en su cara borrachuzo?

Madre: ¡Porque lo es!

Rosa: Usted no tiene ni pizca de conocimiento.

Madre: Tú eres la que no tienes conocimiento. ¿Qué quieres, que esté aquí con el pico cerrado? ¡Me trata como a un perro!

Leo: Rosa... Mamá... Por favor, no gritéis.

Madre: ¡Qué no grites, Rosa!

Leo: Voy para allá...

Rosa: Deme el teléfono... Leo... Ha “colgao”...

Madre: ¿Y qué... qué le pasará? La he encontrado muy rara... Me tiene preocupada...

Rosa: ¡Y usted a mí, que me va a quitar la vida!



Figura 20

Este aspecto hilarante que descoloca es un sello de Almodóvar: el humor se desarrolla en un instante “en el que no debería desarrollarse”. El humor es algo “desubicado”. Existe otra escena en *La flor de mi secreto* en que la reconciliación humor/dolor —tales son los términos de Pollock (que se condicen con el primer significado que emana del vocablo “tragicómico”)—, al principio del film, aparece subrayada durante varios minutos: el simulacro de donación de órganos. Las caras

de circunspección y la seriedad de los doctores en su papel entra en un fuerte contraste con las risas y la distensión en sus rostros tras el “corten” que los devuelve a una realidad “normal”. Esto es simbólico, ya que muestra cómo el humor aparece como descontracturante en este caso dentro del universo intradiegetico (esa tipo de escena, de todos modos, constituye una situación excepcional). De nuevo, aparece aquí la idea del “alivio cómico” para caracterizar estos instantes en los que se produce el contraste entre lo dramático y lo cómico.

Pese a que hay una presencia amenguada de lo hiperbólico en *La Flor de mi Secreto*, en contraposición a, por ejemplo, *Kika*, con respecto a la figura retórica de la hipérbole, Pollock señala la exageración entre las figuras retóricas²⁶³ propias del humorismo, en su capacidad para generar extrañeza. De este modo, existe una escena, al comienzo de la película, en la que se produce un alejamiento del realismo imperante: la lucha denodada, enfatizada por la cámara y por el sonido, a lo largo de varios minutos, de la protagonista con sus zapatos y que, asimismo, muy bien podría llegar a simbolizar la soledad en la que está envuelto el personaje principal.

Pollock retomará la definición de Joseph Addison en el *Spectator* del 5 de noviembre de 1714: “El humorista es un hombre que nos lanza frases inesperadas con la expresión más grave del mundo”, para retrotraernos a la primera definición del humor presente en la segunda parte de *Enrique IV*, de William Shakespeare, en que Falstaff confía en provocar la risa del príncipe Hal con “a jest with a sadbrow” (una broma dicha con triste ceño).²⁶⁴ Es otra técnica del humor empleada por Almodóvar: poner en boca de sus personajes palabras desopilantes dichas con total normalidad, como puede observarse, por ejemplo, en la conversación entre la madre y las dos hijas en que, en el contexto de una charla aparentemente seria sobre una operación, una de ellas se retira al lavabo diciendo: “La filósofa se va”. Con semblante serio, afirma: “Si no me tomo supositorios de glicerina, no cago”. “Quita, ¿o quieres que salte con pértiga?”, añade cuando no puede pasar por encima de las piernas de su hija. En ningún momento ninguna de las tres abandona la seriedad en el rostro (la Figura 20 retrata este instante).

²⁶³ Sin embargo, Pollock considera dos figuras retóricas principales como efectos de humor: “la silepsis (el juego de palabras de doble sentido) y la lítote (el famoso *understatement* británico)”.

²⁶⁴ Pollock, 2003, página 88.

Existen numerosos fragmentos con esta misma tesitura, muchos protagonizados por Chus Lampreave, la actriz constante en el universo almodovariano que siempre encarna el personaje que actúa en pos del humor, ese mecanismo de defensa, como diría Freud,²⁶⁵ un personaje con el que el narratario afloja la tensión, experimenta el alivio entre escenas más dramáticas. Además, este humor escatológico, explícito, directo, sin rodeos, característico en la filmografía de Almodóvar, le quita la represión a la atmósfera que se ha creado en torno a una situación determinada. Este personaje, en palabras del semiólogo francés Marc Angenot,²⁶⁶ atenta contra *lo decible*, en tanto y en cuanto siempre se trata de un personaje que tiene intervenciones explícitas, “demasiado” directas, es decir, sin ningún tipo de circunloquios. Es el personaje que ha de neutralizar los “diques de la represión”, como se diría en el mundo del psicoanálisis, y que, a través de la hipérbole, permite entender que se trata de una forma de parodia del melodrama.²⁶⁷

Un análisis que trata el humor como forma de control o reproducción social es el que representa la postura de Rod Martin.²⁶⁸ Según este investigador canadiense, una de las funciones del humor sería actuar como forma de control o comunicación de reglas implícitas y reforzar estatus y jerarquía en determinada contextualización “micro”, cosa que inmediatamente hace pensar en la existencia de muchas reminiscencias foucaultianas en su trabajo.²⁶⁹ Luego explica cómo el humor ha sido censurado para controlar, paliando así la capacidad de improvisación y la capacidad de rebelarse de la población. Martin estudió las formas de humor en numerosas empresas y su relación con el poder y el capital cultural, y para ello se centró, por ejemplo, en el uso del humor de la figura del jefe y su posición de legitimidad para bromear. El humor, por tanto, además de servir como resistencia y forma de dotar de identidad grupal, también se ha censurado interesadamente desde la institución

²⁶⁵ Freud, 1997.

²⁶⁶ Angenot, 2010.

²⁶⁷ Elsaesser, 1987, páginas 43-74, quien propone un tratamiento crítico de lo melodramático, retoma a Freud y a Marx para dar cuenta de su genealogía que se remonta a la Edad Media. En el cine del siglo XX, señala el autor, lo que caracterizó al Melodrama fue la creación de un universo de relaciones “altamente emocionales pero oblicuamente fijas”, lo emotivo evidente, el movimiento dinámico y la articulación de la exageración.

²⁶⁸ Martin, 2008.

²⁶⁹ Ídem, página 33.

para impedir precisamente que logre esta “función” subversiva,²⁷⁰ así como se ha utilizado para reproducir desigualdades engendradas en el seno de la estructura social. Es, por tanto, un proceso social complejo que no puede reducirse a una única función o uso social. Lo subversivo del humor en Almodóvar, para hacer alusión a algo que hemos considerado en este capítulo, está presente, por ejemplo, en el modo que instala ese personaje de la “viejecilla” encarnado por Chus Lampreave “transfílmicamente”, esto es, más allá de una película. Es como una marca, un estilema que recurre en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, en *Átame!*, en *Kika*, y en el film abordado acá. Dicho personaje, en todas y cada una de las diégesis en las que participa, lejos está de ser una anciana débil, sino más bien todo lo contrario: es un sujeto que, más allá de que no representa un papel fundamental en las distintas tramas, se impone por una personalidad fuerte, rebelde, caprichosa. Lo subversivo en Almodóvar, y con esto también discute formas de censura sociales, radica en el hecho de que en ese personaje puntual, a modo de ilustración, incluye modos humorísticos de romper lógicas ya a partir de los mismos diálogos que entabla con los otros personajes de la historia. Los personajes diversos encarnados por Chus Lampreave contribuyen sensiblemente para la construcción de un universo dramático pero matizado con mecanismos vinculados a un “alivio cómico”.

4.3. VOLVER (2006)

Lo tragicómico en *Vo/ver*, del 2006, antes de ser analizado, primero requiere un resumen del argumento de la historia (absolutamente plagado de idas y vueltas).

²⁷⁰ Ídem, página 78.

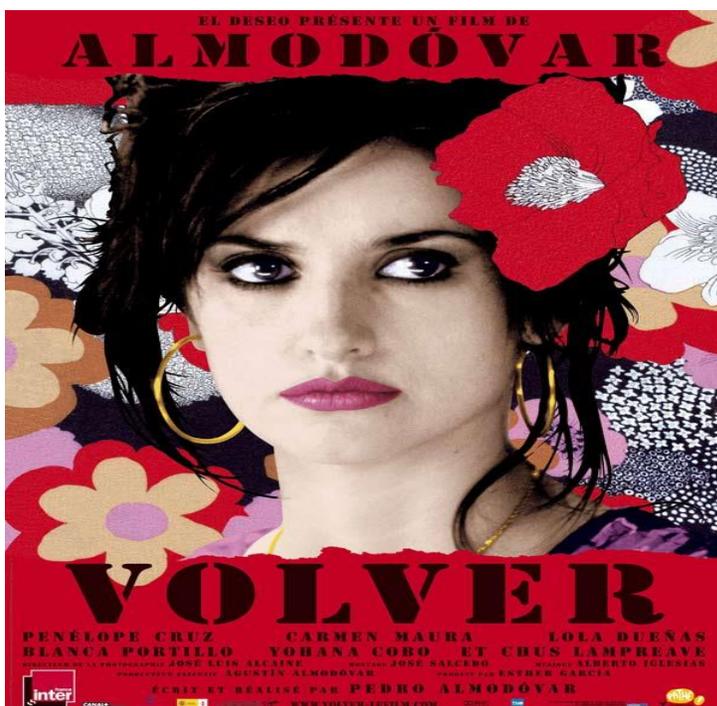


Figura 21

Dos hermanas, Raimunda y Sole. La primera es una madre joven, quien trabaja para sacar adelante a su familia: una hija adolescente y un marido alcohólico, vago y que mira muy insistentemente a su hijastra (Raimunda es el personaje principal: a ella se la retrata en el afiche del film: Figura 21). La vehemencia de Raimunda choca con el carácter débil de Sole: su marido la ha abandonado, y desde entonces su vida transcurre en la peluquería clandestina que tiene en su casa. Son huérfanas: sus padres fallecieron en uno de los frecuentes incendios que hay en el pueblo natal, Alcanfor de las Infantas,²⁷¹ en La Mancha, siempre arreciado por el viento solano que aviva los fuegos. Quizá esta sea la razón de que muchas vecinas, como Agustina, aseguren haber visto el fantasma de Irene, la madre de Sole y Raimunda, que habría regresado del más allá para ocuparse de la tía Paula. El fallecimiento de Paula sorprende a Sole y a Raimunda en Madrid. A pesar de generarle un gran dolor, Raimunda no va al velorio porque la detiene un asunto de fuerza mayor: deshacerse del cuerpo de su marido que, en un intento de violar a su hija, es apuñalado por la adolescente. Raimunda decide esconder el cadáver y revela a su hija que no era el

²⁷¹ La denominación de este pueblo ficticio no dejaría de generar un efecto humorístico a partir del juego de palabras que hace pensar en los nombres compuestos de varios pueblos manchegos.

padre, que su verdadero padre había muerto. Sole viaja sola al pueblo para ocuparse de todo y, de regreso a Madrid, se dará cuenta de que se ha llevado algo más que los recuerdos de su tía: en el baúl del auto se ha colado “el fantasma” de su madre. Lejos de cuestionar lo que está sucediendo, no duda en poner a su madre a trabajar en la peluquería, haciéndola pasar por una vagabunda rusa. Pero la madre no es un fantasma: realmente no ha muerto. Como toda la gente del pueblo pensó que sí, se hace pasar por fallecida, sobre todo porque ella misma había propiciado la muerte de su marido y la de su amante, que era la mamá de Agustina. Por otro lado, Agustina no sabe si su madre ha muerto y le pide a Raimunda, como un último deseo (pues está enferma de cáncer), que le pregunte a su mamá si sabe si su madre está muerta o viva (porque sabe que el padre de Raimunda y su mamá eran amantes). La madre de Raimunda sufría mucho por el desamor de su hija, porque esta llevaba el odio a su padre, que había abusado de ella: Paula es tanto su hija como su hermana. Al final, Irene se le presenta a Agustina, porque ella sí piensa que era un fantasma, y le dice que la va a cuidar hasta que se muera (la aparecida se siente responsable por Agustina porque fue ella quien provocó el incendio que mató al marido y a la amante).

En el artículo “Del humor y sus alrededores”,²⁷² la investigadora Nélide Sosa presenta el humor desde el punto de vista de las ciencias naturales (habla, por ejemplo, del término *humor* en tanto conjunto de líquidos biológicos) y desde una perspectiva etimológica (remite a las definiciones diversas propuestas por la RAE) para finalmente establecer una diferencia entre humorismo y comicidad. Al respecto leemos que “el humor es una actitud, una postura, una disposición de un sujeto ante algo”. Es decir que el humor, planteado en esos términos, es un elemento social (fenómeno que se modifica a lo largo del tiempo y respecto de la cultura); la comicidad, en cambio, nos remite a una particularidad, a ese ingrediente “que busca la risa”. Entendemos de esta idea que comicidad y humorismo se diferencian en la finalidad: mientras que el humorismo propone una lectura diferente de lo social, una ruptura, una transgresión, la comicidad solo busca entretener, persigue la risa, una

²⁷² Sosa, 2007.

descarga de tensión. Ahora bien, para aplicar esta reflexión a *Volver*, recordemos aquella escena en la que Raymunda, estando en el baño, exclama “¡Qué olor a pedo!” Esa escena, entendida en términos de comicidad, busca liberar al narratorio de cierta tensión acumulada, pues ya conoce lo que a Raymunda aún no le ha sido revelado: el regreso de su madre, que está viva y que se esconde debajo de la cama. La intriga, la cautela, el silencio, son arrancados de la escena mediante la función liberadora de la comicidad, que rompe con la expectativa generada. Esta tesis de Sosa sobre la comicidad reelabora conceptos freudianos y aristotélicos sobre el humor como un elemento aliviador: en épocas del teatro griego, por ejemplo, se usaba entre una escena y otra el “entremés”, que cumplía con esta función de liberar la tensión del público. Ante esta liberación, que se define a través del elemento cómico, la realidad se distancia, aplazando momentáneamente los elementos dolorosos o de tensa expectativa que se vienen sucediendo.

La segunda teoría que nos propone la autora tiene que ver con las ideas volcadas en el clásico de Henri Bergson sobre la risa. En términos antropológicos, Sosa nos explica que la tensión animal, que antes se descargaba mediante la agresividad, hoy en día encuentra otros medios de canalización. Citando a Bergson, nos dice luego que en toda comicidad se esconde una imperfección individual que necesita ser corregida, y que ahí se esconde, además, la intención no declarada de humillar. Aunque no toda comicidad es necesariamente degradante, la autora sostiene que muchas veces lo cómico tiende al rebajamiento de lo digno a lo despreciable, o de lo significativo a lo hueco, para motivar la risa. El sentimiento de superioridad que un sujeto mantiene con otro muchas veces se vincula con la burla o la ironía.²⁷³ Si recordamos la escena en la que Raymunda, luego de haber matado a un hombre, atiende a su vecino que llama a la puerta, veremos que algo de esta superioridad y humillación se refleja en el trato entre los personajes: cuando el vecino pregunta por una pequeña mancha de sangre sobre su blusa, Raymunda contesta: “No es nada, cosa de mujeres”. Ese aparente desdén con que ella neutraliza al vecino (se trata de una expresión/situación disparatada) reviste una postura de

²⁷³ Sosa, 2007, página 9.

superioridad tácita por parte de la mujer con respecto al hombre curioso que con inocencia la indaga.

Sosa se refiere a lo hilarante, lo que se relaciona con la proporción de incoherencia que se establece entre dos elementos. Schopenhauer, citado por Sosa, dice que la causa de lo risible está en la inclusión paradójica y, por lo tanto, inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde.²⁷⁴ Un ejemplo de esto lo encontramos en la escena en la que la madre aparecida se esconde en el baúl de un auto para huir (aunque pueda llegar a suceder, tal acción se vuelve disparatada). Recordemos otra: la escena en la que una de las hijas, que es peluquera, le pregunta a su madre “¿hay algo que quieras?”. La tensión entre ese pedido, referido a una madre fantasma que ha vuelto de la muerte, y la respuesta latente se traduce en un silencio de expectativa. La articulación de la madre es, finalmente: “Sí: córtame el pelo”. He aquí lo paradójico que pone una distancia entre un aparente clima solemne y la respuesta banal. La respuesta rompe con lo “esperado” por parte del narratario.

Listemos ahora un puñado de secuencias para, posteriormente, ensayar una tipología ordenadora vinculada a la configuración del efecto humorístico siempre manifestado gracias a una operación de lo tragicómico.

Promediando la historia, Raimunda se dirige a la casa de su hermana e, inmediatamente, le pide pasar al baño. El narratario sabe que, en ese instante, la madre se está escondiendo porque aún no le ha advertido a la hija menor sobre su regreso. Raimunda pasa al baño y el narratario es testigo de un legítimo sello de autor: ve al personaje principal de la historia bajarse la bombacha y comenzar a orinar en el inodoro. Semejante escena (que acaso muchos juzgarían de rayana en lo escatológico) se configura de manera idéntica en *Átame!* (1990). En este texto, Loles León, que encarna a la hermana de la secuestrada Victoria Abril, también “orinaba para la pantalla”. He aquí un *leitmotiv*. Esto es: vemos en ambas construcciones una marca del autor (elemento que, asimismo, constituye una genuina catálisis, porque dicha escena no contribuye significativamente al decurso de la historia). Pues bien, en *Volver*, Raimunda orina. Se la ve de frente, en plano

²⁷⁴ Ídem, página 11.

pecho (en *Átame!*, Loles está mostrada de costado, de lejos, de cuerpo entero) y, en un momento, busca algo con el olfato. Olfatea hiperbólicamente, como buscando una respuesta a cierto ¿olor? que ha descubierto. Ejerce, a continuación, un cierto mohín, se le arruga la frente, frunce el ceño, y dice naturalmente (más allá de su actividad del momento): “¡Qué olor a pedo!”. El narratario experimentará algún rictus reidero. Raimunda no. Ella no se ríe. El motivo de las flatulencias continúa en la historia minutos después. Raimunda ha salido del baño y se ha dirigido a la habitación de su hermana donde descubre que ha traído algunas pertenencias de la tía Paula, recientemente fallecida. En la habitación, con su hija y su hermana presente (y la presencia-ausencia de la madre, escondida debajo de la cama), vuelve a sentir el mismo olor que había sentido en el baño. Y vuelve a hacer, ahora con interlocutores a la vista, el mismo comentario de antes. Que nuevamente siente “olor a pedo” (la figura 22 representa este exacto momento), y que eso le parece raro, porque es el mismo recurrente olor que sentía cuando su madre estaba “viva”. Ese comentario genera las carcajadas automáticas de todos los personajes. La madre, nada prudente, también, escondida, se ríe jocosamente. Este clima reidero contrasta luego fuertemente con una pelea entre las hermanas y el llanto de la madre debajo de la cama (lo que evidencia la alternancia entre lo cómico y lo dramático).



Figura 22

La tía Paula sufre de arteriosclerosis y olvida frecuentemente, incluso, la identidad de sus familiares más cercanos. Llama mucho la atención que no se olvida

de Raimunda, que es a la única que reconoce rápidamente. No obstante, desconoce a la hija de Raimunda, a la que bautizaron Paula en su homenaje. Pues bien, la tía abuela se sorprende al comprobar que se llama del mismo modo (¡!). La actitud reluctante en saludar a su sobrina-nieta homónima y a su propia sobrina Soledad causa gracia. Porque no se mide en el recelo, porque le cuesta acceder al clásico doble beso español en las mejillas. No lo hace con Raimunda, pero sí con las otras dos mujeres. Antes de besarlas finalmente, las mira, las escruta, como queriendo registrarlas, recordarlas, reconocerlas. Tanta desconfianza en saludar a sus familiares provocaría la risa del narratario. Es dramático el efecto de la senilidad, es cómico el modo hiperbólico en que la tía Paula reacciona.

Cuando las amigas de Raimunda la ayudan a subir a la camioneta alquilada la heladera con su esposo muerto adentro, es ostensible el esfuerzo que demanda semejante tarea. Suben el “ataúd” entre varias mujeres. Una de ellas es una prostituta dominicana indocumentada. Pues bien, el trabajo de subir la heladera “resemantizada” a la camioneta es tan penoso que, acabada la empresa, la dominicana gira en dirección a la cámara y lanza una de las clásicas quejas escatológicas del mundo peninsular (¡Me cago en la mierda!). En esta escena puntual de *Volver*, quizás el efecto se amplía por el tono de la mujer dominicana y, en el nivel de la historia, porque esta mujer desconoce algo que el narratario sí sabe: que hay un cadáver dentro del refrigerador que ella misma ayuda a transportar y a enterrar (aquí se verifica lo contrastivo tragicómico: por un lado, la dominicana constituye, con sus acciones y sus dichos, un personaje cómico; por otro lado, la mujer está siendo, sin saberlo, cómplice de un delito).

En el momento en que Raimunda se compromete con el equipo de filmación a cocinar para una veintena de personas, debe munirse de muchos comestibles para la opípara comida masiva. Para ello, en cierto momento se ve cómo va pidiendo comida a sus vecinas, a lo largo de su caminar. Esto es: va caminando por una callejuela de las afueras de Madrid y se va topando con varias de sus vecinas-amigas. A cada una, a su turno, le va pidiendo favores vinculados con el proporcionarle distintos tipos de comestibles. Es así como todas van accediendo a comprometerse. Una de ellas le promete un “mantecado” que parece tener un

excelente sabor. Por supuesto, Raimunda, a su vez, se compromete a gratificarlas económicamente, cosa que se evidencia puntualmente momentos más adelante, en el instante en que la cámara subraya cómo les paga a sus vecinas. De todos modos, adonde vamos es a la graciosa escena en la que se la ve caminando por la modesta calle serpenteante y, obra del azar, se encuentra casualmente con un par de vecinas —una rubia y una dominicana, que son justamente sus más allegadas y que son las que van a ayudarla más adelante a cargar la heladera con el cuerpo de su esposo adentro de la camioneta alquilada—. La risa se genera por dos motivos: por el encuentro azaroso, no con una sino con *dos* de sus vecinas-amigas (en la reiteración de una misma escena, similar, se genera la comicidad, decía Bergson) a quienes les pide algo de comida, como para que colaboren con ella, para la gran comida que tiene que preparar para todo el equipo de rodaje; y por el sutil atrevimiento de Raimunda de pedirles a ambas lo mismo. La amalgama tragicómica se produce en la yuxtaposición de esta escena con la anterior y la posterior: Raimunda habla con su hija Paula sobre el asesinato del padrastro de esta tras un intento de abuso sexual.

Sole se impacta con la vuelta de la Abuela Irene, *ma non troppo*. Esto es: responde a lo que se espera de su personalidad tan pasiva, tan “segundona” de su fuerte hermana Raimunda. Sole vive sola. En la primera ocasión en que se reencuentra con su madre, se plasma una escena plenamente cómica. La madre se ha escondido en el baúl del auto y ha viajado allí, incómodamente, desde Alcanfor de las Infantas hasta Madrid. El diálogo que se teje entre la madre, en *off*, y Sole, sorprendida, no deja de ser plenamente inesperado, disparatado y, además, tragicómico, pues se desarrolla a partir de que Soledad está percatándose de que su madre en realidad no está muerta.

Las articulaciones de la configuración del efecto del Humor en estas secuencias puntuales podrían resumirse de la siguiente manera, teniendo siempre en cuenta que son todos fenómenos ligados al orden diegético:

- a) En vinculación a la banda de sonido. Esto es: el humor se genera a partir de diálogos, de la participación verbal de los personajes. (Escena de las risas de todas las mujeres sobre la costumbre de las flatulencias de Irene).
- b) En vinculación a la banda de imágenes. Es decir, el humor se vincula no con la palabra, sino con lo que sugiere la imagen (aquí radica el sentido del arte cinematográfico). (Escena de Irene saliendo del baúl del auto).
- c) En vinculación a la acción voluntaria de los personajes, quienes pretenden mover a risa a sus *partenaires* en la historia. (Misma escena de las cuatro mujeres riéndose de las costumbres *non sanctas* de Irene).
- d) En vinculación a cuando no se da el caso de voluntad alguna, por parte de los personajes, de generar humor. (Escena de la reluctancia en saludar por parte de Tía Paula).
- e) Como efecto aliviador. Esto es: el guion propone romper la tensión narrativa dramática. (Raimunda pidiendo comida a sus vecinas mientras marcha por calles de los suburbios madrileños).
- f) Desde el mundo de los personajes. Esto es: ellos son los que experimentan el humor y así lo viven. (Misma escena de las cuatro mujeres rompiendo en carcajadas).

No obstante, en todas estas formas se da la presencia del factor tragicómico, pues en ellas hay una convivencia de un clima festivo y de una atmósfera de tensión ligada con el crimen y la muerte.

4.4 TODO SOBRE MI MADRE (1999)

En *Todo sobre mi madre*, de 1999, lo tragicómico también se desencadena reiteradamente. Resumamos, en principio, esta historia compleja.



Figura 23

Manuela vive dedicada al cuidado de su hijo Esteban en Madrid, donde trabaja como enfermera en un hospital. El padre de Esteban es Lola, transexual. El joven desconoce la verdadera identidad de su padre.²⁷⁵ Para celebrar sus diecisiete años, la madre y el hijo asisten a una obra de teatro, *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Cuando finaliza la representación, el chico corre a la caza de un autógrafo de la actriz protagonista, Huma Rojo. En ese momento, en el medio de la noche, del tráfico y de la lluvia, es atropellado. Tras la muerte de su hijo, Manuela (Figura 23: deducimos que la mujer del afiche publicitario de la cinta es ella) viaja a Barcelona para localizar e informar a Lola del accidente, cuya existencia desconoce. Antes de encontrarla, visita a Agrado, una amiga trans. A través de esta conoce a la hermana Rosa, que está esperando un hijo de Lola y que, además, está enferma de SIDA. Manuela, por su parte, empieza a trabajar para Huma. Durante el entierro de Rosa, Manuela se reencuentra con Lola y le explica todo acerca de su hijo, quien le había escrito unas líneas antes del accidente en uno de sus cuadernos. Finalmente, Manuela regresa a Madrid acompañada por Esteban, el hijo de Rosa.²⁷⁶

²⁷⁵ Este desconocimiento de la identidad representa uno de los motivos más recurrentes en el melodrama (piénsese en el formato de la telenovela).

²⁷⁶ La enorme cantidad de giros en la trama, los *plot twists*, hacen pensar rápidamente en la existencia de elementos narrativos que reenvían a la comedia de enredos del teatro español en los siglos XVI y XVII cuyos exponentes fundamentales han sido Calderón de la Barca, Juan Ruiz de Alarcón, Lope de

Celestino Fernández de la Vega,²⁷⁷ ensayista gallego, esboza su concepción del humor repasando clásicos de la literatura como Calderón, Lope de Vega, Cervantes, Dostoievski, Brecht o Nietzsche. Desde la perspectiva del psicoanálisis, considera:

Freud cree que el humor es un “gasto de sentimiento ahorrado”. Ya veremos, al exponer nuestra teoría, que, efectivamente, el humor tiene una virtud liberadora de la pena y del dolor, pero no se puede reducir a una especie de “aspirina” sentimental: es mucho más que un analgésico espiritual y sutil. Por otra parte, si se dulcifica el dolor también cohibe la alegría, y de esto no nos dice nada el genial psiquiatra vienés.²⁷⁸

Esta reflexión se relaciona con el papel del “alivio cómico” como liberación en la necesidad de equilibrio entre situación dramática y comedia. En una escena, reunidas Huma Rojo, Agrado, Rosa y Manuela en el piso de esta, escuchamos: “El tiempo que hace que no me como una polla”. Segundos después, el “zarpazo” trágico: Huma se retira, dejando un sobre con una carta que escribió al hijo fallecido de Manuela. Una segunda escena es la protagonizada por Rosa (madre) y Manuela, cuando la primera agradece por cuidar a su hija y le pregunta si tiene hijos. Manuela responde: “No, ha muerto”, y llora desconsoladamente.

A primera vista, el humor se presenta como una especie de lo cómico, como una comicidad específica. Como habremos de ver, se trata de una engañosa apariencia, pero no es muy fácil darse cuenta del engaño. Diligentes teóricos del humor han caído en la trampa: Freud, por ejemplo, cree que el humor es la menos complicada de las especies de lo cómico. Sin embargo, la definición de Schopenhauer nos invita a distinguir en el humor una epidermis y una entraña: el humor es seriedad envuelta en broma, esto es, algo que no es lo que parece. El humor, por lo tanto, esconde su entraña, la mantiene en secreto.²⁷⁹

Así, el humor suele esconder algo. Esta idea de engaño está presente en la obra de Freud *El chiste y su relación con el inconsciente*. Tras la risa, se esconde algo verdadero, oculto en un envoltorio cómico.²⁸⁰ Existen numerosas situaciones de

Vega y Tirso de Molina.

²⁷⁷ Fernández de la Vega, 1967.

²⁷⁸ Ídem, página 70.

²⁷⁹ Ídem, página 88.

²⁸⁰ Freud, página 892.

engaño en la película. Es engañosa la propia figura de Agrado, encarnada por una actriz que hace de hombre que se traviste. Por su parte, Rosa (madre), tan preocupada por el qué dirán, se dedica a falsificar cuadros de Marc Chagall. O el Chanel falso que lleva la propia Agrado. También Huma Rojo personifica el engaño, o la traición: una diva que esconde continuamente la angustia por su obsesión con su amada Nina, quien también es una actriz, y que en la obra de Tennessee Williams interpreta a la hermana de Blanche Dubois, el personaje secundario. Además, fijémonos en eso que señalábamos en la frase anterior: “también es actriz”, o sea, de alguna manera está representando fielmente a la profesión de la “engañosa apariencia”. Esta apariencia oculta está muy presente en el famoso discurso de Agrado (el fotograma de la Figura 24 representa este momento) en el que detalla todas las operaciones estéticas a las que se ha sometido:

Me llaman La Agrado porque toda mi vida solo he pretendido hacerles la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. ¡Míren qué cuerpo! ¡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, porque no soy ningún monstruo. Setenta cada una, pero estas las tengo ya superamortizadas. Silicona en labio, frente, pómulo, cadera y culo. El litro cuesta cien mil, así que echad la cuenta porque yo ya la he perdido. Limadura de mandíbula, setenta y cinco mil. Depilación definitiva 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, que cuesta mucho ser auténtica, señora. Y en estas cosas no hay que ser rúcana. Porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.



Figura 24

La “engañosa apariencia” que describe Agrado en su discurso responde a la estética *camp*, distintiva en Almodóvar. Tras tanta cirugía, la imagen mental que el narratorio se forma es la de algo ¿monstruoso? Por otra parte, en su frase final este discurso de Agrado contiene también la propia definición de lo que es ser auténtico en la cosmovisión almodovariana: parecerse a lo que uno ha soñado de sí mismo. Fernández de la Vega indica que, si bien la tragedia no tolera la comicidad, ambas pueden alternarse.²⁸¹ En líneas generales, el drama de la muerte del hijo de la protagonista merodea como una sombra fantasmal durante toda la película. La alternancia²⁸² con la comicidad viene dada fundamentalmente por la figura de Agrado. Esta alternancia puede observarse también en escenas puntuales. En primer lugar, la conversación entre Huma y Agrado en el ascensor, con una de las frases míticas de la película: “De joven fui camionero. En París, justo antes de ponerme las tetas. Luego dejé el camión y me hice puta”. “¡Qué interesante!”, responde Huma. Tras esta escena, el contrapunto trágico: Manuela lee la carta de Huma a su hijo fallecido. En segundo lugar, también se observa este contrapunto cuando uno de los actores del elenco de *Un Tranvía Llamado Deseo* le pide a Agrado que le practique sexo oral, a lo que esta responde: “Para que sepas que soy buena persona, te la chupo”. Inmediatamente después, Agrado recibe la llamada por la que se entera de que Huma y Nina han tenido una fuerte discusión, por lo que no se

²⁸¹ Fernández de la Vega, 1967, página 121.

²⁸² Esta alternancia tan característica de Almodóvar no se da en *todas* las películas, ya que *La piel que habito* apenas tiene un mínimo ingrediente de comicidad, a diferencia de *Los amantes pasajeros*, en donde no hay espacio para la tragedia, por lo que también resultará allí imposible esta alternancia.

realizará la función de esa noche. Por último, en la escena final de la película, Manuela pregunta a Huma cómo está Nina, sin saber que ya no están juntas, pues Nina se ha casado con un hombre y es madre de un niño. Esta vez, el contrapunto cómico es posterior, cuando ya a solas Agrado puntualiza, en tono irónicamente jocoso, que el niño es “feísimo, feísimo”.

Esta escena final muestra también cómo, en ocasiones, “el humorismo, lo mismo que la tragedia y la comicidad, es una respuesta a una situación conflictiva”.²⁸³ En este caso, Agrado emplea algún movimiento retórico ligado al desplazamiento del sentido: lo que realmente es “feísimo” no es el bebé, sino que Huma haya perdido al amor de su vida, Nina (lo cómico se produce, entonces, en la ambigüedad de las dos lecturas de qué sería “lo feísimo”: ¿es lo que le pasó a Huma con Nina lo “feísimo” o lo es el bebé?). El humor, a menudo, aunque desubicado, nos ayuda a dar una respuesta con sentido allí donde es difícil encontrarlo. Otra figura retórica fuente de humor es la ironía. Según Fernández de la Vega, “consiste en decir precisamente lo contrario de lo que quiere darse a entender”.²⁸⁴ Directamente relacionada con la ironía encontramos la figura de la preterición: enunciar algo manifestando claramente a su vez que no se va a cumplir. Es lo que sucede en la conversación entre Huma y Rosa. Huma le pregunta a Rosa: ¿Qué te ha contado de mí? Tras explicarle todo en detalle, añade: “Y también me ha pedido que no cuente nada”. Como hemos observado, la figura de Agrado es la que contiene el humor durante todo el film. Como ella misma reconoce en su monólogo: “Me llaman La Agrado porque siempre he querido hacer la vida agradable a las demás”. Ella permite canalizar el humor de la sensatez, del raciocinio, del pensamiento, opuesto al humor fácil del *gag*. Es el humor inteligente, al que refiere De la Vega: “un esfuerzo por comprender, por otorgarle respuesta con sentido a situaciones conflictivas, por no perder la cabeza”.²⁸⁵ Uno de los mejores aliados en este caso es el ridículo, “cómplice secreto del personaje”,²⁸⁶ presente en diferentes momentos en el monólogo de Agrado: “Tetas, dos, porque no soy ningún monstruo”. Resulta

²⁸³ Fernández de la Vega, 1967, página 129.

²⁸⁴ Ídem, página 132.

²⁸⁵ Ídem, página 145.

²⁸⁶ Ídem, página 158.

ridículo, pero, al mismo tiempo, atravesado por la sensatez: una reflexión sobre su propia estética. Agrado, durante toda la película y en su monólogo, se está objetivando a sí misma. Lleva a cabo el desdoblamiento de la personalidad propio del humorista: “el humorismo implica, necesariamente, un subjetivismo y un objetivismo correspondiente (*Wechselspiel*) que llega hasta una especie de desdoblamiento de la personalidad del humorista, hasta la capacidad de objetivarse a sí mismo”.²⁸⁷ Quizás sea *Todo sobre mi madre* la producción almodovariana en la que mejor puede observarse esta operatoria contrapuntística constituida por “lo tragicómico”. En la misma línea se sitúan Silvia Herraiz Martínez y Miriam Cantalejo García²⁸⁸ al considerar que Agrado es el personaje que aporta la comedia ante un panorama tan desolador; Manuela, por su parte, encarna el deseo sin límites. Así, en el hospital, Manuela confía a Rosa: “las mujeres somos gilipollas porque somos capaces de cualquier cosa para no estar solas”. Es Manuela la mujer enamorada aún de su marido travesti y al que busca para contarle lo sucedido en los últimos diecisiete años, la mujer que viaja a La Coruña, tras averiguar el hospital de destino al que había llegado el corazón de su hijo, para conocer al portador.

4.5. MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS (1988)

²⁸⁷ Ídem, página 198.

²⁸⁸ Herraiz Martínez y Cantalejo García, 2003.

De *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de 1988, también analizaremos la construcción de lo tragicómico. Hagamos, en primer lugar, un relevo de los núcleos.

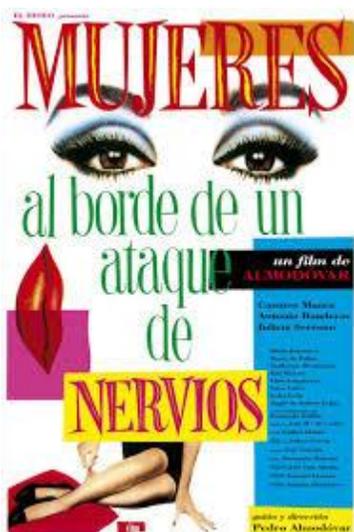


Figura 25

Pepa e Iván son actores de doblaje. Esta profesión ha dado a Iván la habilidad de declarar su amor a muchas de sus amantes. Luego de una relación de varios años, rompe con la coqueta Pepa (la coquetería muy bien se anticipa en el afiche de la película: figura 25) por medio de un mensaje en el contestador. Pepa, que acaba de enterarse de su embarazo, no soporta la soledad y pone su casa en alquiler. De a poco, la casa es visitada por distintos personajes que forman parte del pasado de la pareja: Candela, por ejemplo, una antigua amiga de Pepa que huye de la policía luego de haberse enredado con un terrorista que planea un secuestro a un avión; Lucía, antigua amante de Iván (con el que ha tenido un hijo, Carlos) que se instala en la casa de Pepa para averiguar el paradero del padre de su hijo, luego de haber pasado varios años en un hospital psiquiátrico; el propio Carlos, que llega a la casa de Pepa buscando un piso para vivir con su novia Marisa. En el final, Lucía averigua que Iván está en el aeropuerto, a punto de viajar con su amante actual, y llega hasta el lugar con una pistola, dispuesta a cobrar venganza. Sin embargo, Pepa se interpone y logra desarmar a Lucía, quien es detenida por la policía. Iván, en gesto

de gratitud, quiere compartir un café con Pepa, invitándola a reconsiderar su situación. Ella lo rechaza y entiende que ya no lo necesita, y solamente se despide de él con un frío adiós.

Jaime García Saucedo en “Almodóvar en catorce asaltos a la pantalla”²⁸⁹ define *Mujeres al borde de un ataque de nervios* como un “brillante ballet cómico”. En efecto, si nos atenemos a la adjetivación, no tardamos en concordar que se trata de una comedia que no atenúa la intensidad con escenas catalíticas ni depresiones que opaquen la trama, y que se da la presencia de una coreografía de personajes que, justamente como en un ballet, desfilan en torno a Pepa, lo que realza su protagonismo. Haremos mención, también, a otra idea de este autor que tiene que ver con el origen de esta comedia: dice García Saucedo que la historia que nos ocupa nace como proyecto de adaptación de una famosa obra de teatro de Jean Cocteau, *La voz humana*, cuyo espíritu palpitará por debajo de la comedia de Almodóvar en la que Carmen Maura interpreta a una actriz que encarna el papel protagónico de aquella obra. En este sentido es importante resaltar la *intertextualidad* de Cocteau en Almodóvar y, por otro lado, la tradición de hibrideces, retomas, absorciones, en tanto estilema almodovariano.

Julio Casares, en un artículo titulado “Concepto del humor”,²⁹⁰ sostiene que en el mecanismo del humorismo operan, de manera hermanada, lo que es gracioso con la ironía, por un lado, y lo alegre con lo triste, por otro. La gracia como tal es lo que provoca el efecto risueño en el narratario y lo que motiva el diseño de determinados mecanismos y estrategias en la trama; este elemento, hermanado con la ironía, genera un recurso interesante, un tropo cuyo resultado es la sugerencia de un elemento mediante la mención de su opuesto. Este recurso de velos y contradicciones, bien dirigido, es un rico factor de comicidad que se basa en lo irónico como detonante del humor. Por otro lado, el autor establece una vinculación entre lo alegre y lo triste, “lo tragicómico” (que se conecta con la antigua idea griega de la

²⁸⁹ García Saucedo, 2006, página 110.

²⁹⁰ Casares, 2002, página 141.

comuni3n entre la tragedia y la comedia) que funciona como andamiaje acumulador de tensiones y que prepara el efecto liberador por oposici3n y contraste. Dicho con otras palabras, una cierta cantidad de elementos trágicos predisponen al narratario para un mayor efecto de lo c3mico al momento de liberarse esa tensi3n con un elemento de naturaleza opuesta. Recordaremos para el caso una escena de la pel3cula que ilustra este concepto. Hacia la mitad de la historia, puede observarse un televisor que transmite un noticiero: la conductora en cuesti3n es la propia madre de Almod3var (Doña Paca, quien hace su aparici3n por primera vez en el universo f3lmico de su hijo). El resultado de la inclusi3n de alguien que se desempeña pobremente frente a la c3mara como presentadora es, justamente, la b3squeda de la ironía por contraste: ni los modos de hablar ni los movimientos de la mujer se condicen con lo que uno espera de un periodista que conoce su oficio. Al contrario, sus modos son lentos, equívocos, erráticos, zigzagueantes. El efecto que se genera en el narratario sería la ironía inmediata que viene de la mano con la contraposici3n a lo esperable. El resultado, claramente, es el humor, pues no existiría nada menos “antitelevisivo” que ver en un programa periodístico, como conductora, a una anciana de dicci3n lenta y errante en el momento de contar las noticias del día. Esto es: encontramos en esta escena puntual una transgresi3n al verosímil social, que, más allá de todo, siempre es cultural, en terminología metziana (el mismo recurso usa Almod3var, lo hemos visto, en *Kika*).²⁹¹

En otra escena podemos ver a una de las mujeres, Candela, amiga de Pepa, interpretada por la actriz María Barranco, que se entera de que el hombre del que está enamorada es un terrorista chiíta. Los sentimientos de la mujer son encontrados: la decepci3n, la desilusi3n y el miedo. Seguidamente intenta suicidarse arrojándose por el balc3n, pero el intento es fallido y finalmente logra ser rescatada. Lo que se advierte en esta secuencia es el recurso que Casares describe como la mixtura entre lo alegre y lo triste. Es decir: toda esa tragedia que supone un intento de suicidio genera, ante todo pron3stico, un efecto de comicidad por el modo en el que es presentado: una suicida que queda colgando de manera torpe de un balc3n,

²⁹¹ Metz, 2002, p3gina 92.

ante la desesperación y la frustración del fracaso. Lo tragicómico es, por lo tanto, el resultado de aquella mixtura entre situaciones de naturaleza contraria.

Otra escena de interés es la que nos permite elaborar el concepto de humor por repetición: en tres oportunidades distintas, Pepa aborda el mismo taxi, un taxi muy particular, porque tanto el conductor, encarnado por el actor Guillermo Montesinos, como el automóvil abundan en elementos *kitsch* (Figura 26): banderitas, figuritas, cristales de colores, frases edulcorantes pegadas en carteles, golosinas y cigarrillos a disposición de los pasajeros. Es decir que, en este caso, observamos esta característica del humor que Casares define como “una posición ante la vida” y que revela o traduce un sentimiento de lo humorístico escondido en la casualidad extrema: lo “poco probable” tiene mucho que ver con el modo en que sentimos el humor y, en este caso, el hecho de tomar tres veces el mismo taxi en una ciudad en la que circulan miles, genera un efecto cómico que abarca lo absurdo ante una probabilidad remota. Aun sin conocer las leyes que rigen la (in)verosimilitud dentro de la realidad de la historia, ante la repetición de algo poco probable, hay una apuesta por la comicidad, algo que se comprobaría al observar la repetición en la aparición del mismo taxista.



Figura 26

Pasemos ahora a la mención de una cuarta escena: la del gazpacho que prepara Pepa para esperar a Iván y que, ante la noticia de que su hombre no llegará, colma de pastillas para suicidarse. Si observamos esta escena (fácilmente rotulable como perteneciente a la naturaleza del equívoco, o del enredo) a través del lente propuesto por Casares, deducimos que mucho tiene que ver con lo que “no llega al objetivo”.²⁹² Esta escena (que funciona a la perfección bajo las leyes de la comedia de enredos, porque el gazpacho es, finalmente, ingerido por los policías y por un técnico de telefonía que entran en escena) plantea esta idea de lo que no llega al objetivo, esto es, a su finalidad primigenia, porque ese gazpacho preparado “con amor” para dar placer al hombre amado termina siendo un elemento malicioso y victimario. Si atendemos a la reflexión de Casares acerca de la risa generada por “lo que quiere ser y no es”, no tardaremos en identificar esta escena como un claro ejemplo de la idea propuesta, además de que se asome el fenómeno tragicómico a partir de la resemantización que se produce en la “funcionalidad” de esa bebida.

Continuamos leyendo a Casares y nos encontramos, ahora, con un concepto que vale la pena mencionar y que bien ilustra determinados efectos humorísticos. Este concepto plantea la hipótesis de que nos reímos de lo “que siendo absurdo se nos presenta como razonable”.²⁹³ Estos dos adjetivos, lo “absurdo” (que es un género) y lo “razonable”, en primera instancia, nos remiten a la idea antes mencionada del humor por contraste, por oposición, y nos hacen reflexionar acerca del mecanismo de construcción que Almodóvar logra mediante el cuestionamiento constante al estatuto de lo serio a partir de la inclusión de elementos absurdos que se vuelven, sin embargo, funcionales para la trama (y he allí que pueda decirse entonces que lo absurdo se convierte en un factor de desarrollo diegético). Como ejemplo citaremos la escena en la que, a punta de pistola, Lucía, la exesposa de Iván (interpretado por una de las “chicas Almodóvar”, la actriz Julieta Serrano) obliga a un motociclista a detenerse y llevarla al aeropuerto a buscar al hombre para matarlo. Esta escena, que muestra un acto “alocado”, tiene el ingrediente absurdo de una mujer elegante, maquillada y de vestido sobrio, sosteniendo armas de fuego

²⁹² Ídem, página 146.

²⁹³ Ídem, página 149.

y montada en una motocicleta. Esto, sin embargo, tiene en apariencia una lógica razonable dentro de las leyes que rigen la diégesis de la comedia: para el universo del narratario es totalmente razonable que el personaje actúe de esa manera y no de otra. Por lo tanto, la retórica en esta diégesis en particular sigue la necesidad de que se presente una construcción de escenas “alocadas”, “disparatadas”, lo que nos acerca al verosímil ligado al género.

Cerraremos nuestro “diálogo” con Casares haciendo uso de una interesante reflexión que el autor elabora acerca del humor, que es la siguiente: “donde hubo espíritus selectos, existió el humor”.²⁹⁴ La frase tiene la virtud de ser precisa, de ser ingeniosa y de no carecer de cierta verdad. Todos sentimos, alguna vez, amén de la pertenencia a la contextualización témporo-espacial que sea, que los grandes genios fueron propensos al humor, y eso nos hace pensar que el humor bien podría ser una facultad de las mentes más iluminadas, que la inteligencia está cerca del humor: no existe conversación ingeniosa o docta que no contenga algo ligado al humorismo (piénsese en las comedias tanto de William Shakespeare como de Miguel de Cervantes; o, un poco más acá en el tiempo, de Oscar Wilde). En términos de Casares, Almodóvar, en su rol de creador, es un humorista en el sentido de que lo es “un artista que nos ofrece juguetonamente su intuición del mundo y la vida humana”.²⁹⁵ A diferencia de otros grandes artistas, clásicos y actuales, cualquiera sea su modo material de manifestación, lo que diferencia al humorista es el objetivo del juego, en tanto creador de situaciones que se alejan de “lo serio”. En este mismo sentido, el humor podría ser entendido, considerando la estilística almodovariana, como aquello que no pretende ser tomado como algo serio y, en consecuencia, posee ciertas licencias, ciertas libertades, con el orden social y político (he aquí que se podría asociar todo esto con la función del Carnaval en el Medioevo, o los privilegios que un bufón ostentaba en el espacio de la Corte). Este modo almodovariano de abordar humorísticamente distintas situaciones y fenómenos sociales contemporáneos, podría aseverarse, no perseguiría el objetivo de subvertir un *statu quo*, sino que, tras la crítica festiva hacia alguna circunstancia (en los casos

²⁹⁴ Ídem, página 149.

²⁹⁵ Ídem, página 150.

que se rotulan como *tragicómicos*), Almodóvar, en tanto autor, retoma el hilo diegético “solemne” (esto es, tras la irrupción de lo humorístico, se vuelve, como si se tratara de la neutralización de una digresión, al decurso diegético solemne, serio). Esta operación hace recordar una remanida expresión, con la que muy bien podríamos llegar a catalogar la filmografía toda del director: “el humor es algo serio”, en tanto y en cuanto hay una dosificación de “lo gracioso” con respecto a la representación de temáticas disímiles, muchas de ellas duras, cruentas, perversas.

4.6. TACONES LEJANOS (1991)

¿Cómo opera lo tragicómico en *Tacones lejanos*, de 1991? Ante todo, resumamos la historia.

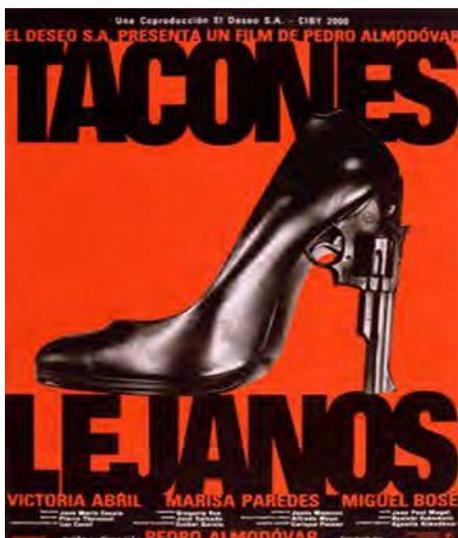


Figura 27

Becky²⁹⁶ del Páramo, famosa cantante de los sesenta, abandona a su hija Rebeca para dedicarse a su carrera en el extranjero. Años después, regresa a Madrid por trabajo y para arreglar ciertas cuentas pendientes, en especial con su hija, que oscila entre el amor y el odio hacia ella. Rebeca ha intentado imitarla en todo, sin éxito, excepto por haberse casado con Manuel, otrora pareja de su madre, directivo de la cadena de televisión donde trabaja como locutora de telediarios. La primera noche cenan los tres. Van a ver a Letal, imitador transformista de Becky. El reencuentro madre-hija no tarda en desatar una tormenta. La cantante descubre el fracaso del matrimonio de su hija y Manuel intenta seducir a la madre de su esposa. Poco después, Manuel es asesinado en su chalet (el arma está iconizada en el afiche de la película, Figura 27, de una manera curiosa: se confunde con un zapato de taco alto). Hay tres sospechosas: Isabel, compañera de trabajo de Rebeca, que ha tenido relaciones con él antes de su muerte; Becky, que tras caer de nuevo en sus brazos descubre que tiene una amante, y Rebeca, que denuncia su muerte. El juez Domínguez, que por las noches encarna a Letal, se ocupa de la causa. Durante la

²⁹⁶ Becky es un guiño a *Rebeca*, un "nombre de referencias hitchcockianas": *Rebecca, an unforgettable woman*.

investigación, Rebeca descubrirá el *affaire* entre su madre y su esposo. El día del entierro, Rebeca acude a trabajar y, en vivo frente a las cámaras, confiesa su crimen. El juez, pese a no creer la confesión de Rebeca, la envía a la cárcel. Esa noche, Becky debuta en el teatro y le dedica su primera canción. Poco después, Domínguez acuerda un encuentro entre ambas en el que consiguen un acercamiento. Tras una repentina enfermedad, fallece Becky, y Rebeca se queda con la culpa de no haberle dicho toda la verdad a su madre.

Bernardo Ezequiel Koremblit (1916-2010), escritor de ensayos humanísticos y periodista literario, en sus escritos sobre el humor afirma:

¿Qué es lo necesario y lo indispensable para la existencia del auténtico humor? El dolor y la tristeza, dados vuelta por esa maravillosa taumaturga que es la inteligencia. Para el humorista, la inteligencia es la más reverenciada de las diosas: no obstante las reverencias y los ampulosos sombreros debidos a la Moral, la Justicia y la Verdad.²⁹⁷

La condición *sine qua non* para el humor es la inteligencia. Esta misma idea es la que subyace en el humor inglés,²⁹⁸ caracterizado por el *wit* —significante cuya primera acepción en una traducción podría ser la de “ocurrencia” o “repentismo”—, y que se contrapone al humor efectista, chabacano, de grosería. Koremblit hace referencia a este humor repentista de la ocurrencia que encuentra su hábitat natural en una situación de comunicación, dice.²⁹⁹ Alguien “witty” ha de referirse a aquel individuo que ejecuta observaciones tanto incisivas como perspicaces. La inteligencia en los comentarios humorísticos reside en un poder intelectual (es inevitable pensar en Oscar Wilde, en este punto) que resulta de una serie de observaciones divertidas que rompen un protocolo “serio” y que puede servir como para descontracturar cierta atmósfera rígida en el tratamiento de temáticas determinadas. Paradigmático de este tipo de humor es el siguiente fragmento (que decidimos transcribir completamente) de *Tacones Lejanos*, en el que Letal, la transformista representada por el actor y cantante Miguel Bosé, tras su

²⁹⁷ Koremblit, 1984, página 34.

²⁹⁸ Oscar Wilde y Saki (Héctor Munro) son sus paradigmas en el universo literario.

²⁹⁹ Koremblit, página 49.

representación sobre el escenario de un club nocturno de la canción “Un año de amor”, se dirige a la mesa ocupada por Rebeca, Becky y Manuel (la Figura 28 muestra un momento de este encuentro):

Letal: ¡Becky!

Becky del Páramo: Hola.

Letal: Qué sorpresa y qué apuro. Espero que no te haya molestado.

Becky del Páramo: Molestarme, ¿por qué?

Letal: Hay gente a la que no le gusta nada que la imiten.

Becky del Páramo: A mí me halaga, me hace sentir tan joven y tan absurda. A ver, deja que te mire. De cerca no te me pareces mucho, pero los gestos son míos.

Letal: He tratado de imitar tu espíritu, tu estilo, eso que te hizo única.

Becky del Páramo: Uy, qué chistoso. No sé si se está meando de mí o es encantador.

Rebeca: No, es encantador.

Manuel: Dios santo, lo que hay que oír.

Rebeca: Córdete, Manuel. A propósito, no os he presentado. Letal, es mi marido.

Becky del Páramo: Manuel.

Letal: Ah, ¿es este? Encantado.

Manuel: Oye, ¿cuál es tu nombre de verdad?

Letal: Como la canción de Concha Piquer, soy... lo que quieran llamarme. Mis amigos me llaman... Letal.

Manuel: Perdona, pero Letal..., ese nombre, ¿es masculino o femenino?

Letal: Depende. Para ti soy un hombre.

Becky del Páramo: ¿Quieres tomar algo con nosotros?

Letal: No, gracias, no puedo. Pero me gustaría tanto quedarme con un recuerdo tuyo...

Becky del Páramo: ¿Un autógrafo?

Letal: No, algo más personal. Tus pendientes, por ejemplo.

Becky del Páramo: Pero me voy a quedar mocha.

Rebeca: Mamá, dáselos...

Becky del Páramo: Te los doy, si tú me das algo a cambio.

Letal: Pídemelo lo que quieras.

Manuel: Pídele una teta.

Becky del Páramo: Eso, dame una teta.

Letal: ¿La izquierda o la derecha?

Becky del Páramo: La derecha, la del corazón.

Letal: Gracias por los pendientes y por todo, Becky. Gracias.

Becky del Páramo: Gracias por la teta, ya tengo tres.



Figura 28

El diálogo arriba reproducido, quizás una de las escenas más emblemáticas de toda la historia en el film, apunta en todo momento a la ocurrencia, especialmente en su parte final, con las referencias a los senos, reforzado con la imagen de Becky sosteniendo y balanceando ligeramente, sin saber qué hacer, una de las tetas artificiales de Letal.

Veamos en este punto lo que Koremblyt ofrece como su particular visión del humorista:

El humorista es un teólogo, un fino crestomatizador de la vida, un esteta que conoce el placer del corazón melancólico y decepcionado al que la hipocondría y el desaliento no lo convierten en un corazón sombrío ni en ninguna patológica taciturnidad...³⁰⁰

³⁰⁰ Koremblyt, 1984, página 196.

Korembliit ejemplifica esta reflexión recurriendo a Baudelaire en *Las flores del mal* y señala el humorismo en algunos de sus poemas, algo propio de quien conoce el placer del corazón melancólico y decepcionado, lo que hace pensar en la imagen del payaso con una lágrima pintada en su rostro y una gruesa capa de maquillaje que enmascara algo doloroso. Como en otras ocasiones, Almodóvar recurre aquí también al humor para generar cierto alivio, cierta descompresión de lo dramático que se venía dando hasta ese instante preciso de la historia. Esta modalidad, esta decisión con respecto a la progresión temática de la historia, está presente también en determinados momentos de *Tacones lejanos*, como por ejemplo en la coreografía en el patio de la cárcel,³⁰¹ una coreografía de ecos dominicanos protagonizada por Bibi Andersen, que Rebeca contempla en la misma patio de la prisión, pues está acusada de asesinar a su marido. Poco antes, en directo, durante el noticiero que ella misma conduce, confiesa ser la asesina, en una obvia sátira contra la televisión y uno de sus formatos fundamentales: el noticiero periodístico (cuestión ya recurrente en Almodóvar, algo ya señalado tanto en *Mujeres al borde un ataque de nervios* y que se retoma en *Kika*). Durante toda la confesión y durante gran parte de la película, la periodista mantiene un semblante rígido:

El humor no nos hará felices, pero nos compensa de no serlo. Jugar con las ideas, arrojarlas al aire y recibirlas luego con la destreza del malabarista, o decir que el hombre es como el camello, cuanto más feo más bello, es el humor propiamente dicho.³⁰²

La neutralización del clima dramático es una herramienta para relativizar la tensión sin que esto signifique que el conflicto se haya solucionado, puesto que solo se abre un paréntesis, una brecha en el marco de la diégesis. La "destreza del malabarista" conecta entonces con la ocurrencia y el repentismo, vistos en aquel diálogo. Pasamos del melodrama a pasajes propios de la comedia, en una breve "crisis genérica" como para neutralizar la atmósfera de tensión.

Dice Korembliit:

³⁰¹ Como sucede en *Átame*, film rodado un año antes que este, con el interpretado por Paca, este baile se trata también de una legítima catálisis, esto es, una acción absolutamente decorativa, ornamental, soslayable, en el periplo diegético de la narración.

³⁰² Korembliit, 1984, página 92.

El humor es el gran sistema de vida y el gran género literario que ha conjugado intelectualismo con espiritualismo, verdad con buen gusto, moralidad con inteligencia, pureza con sensualismo. Pero por sobre todo es el infalible antídoto contra la angustia...³⁰³

Recordemos que el humor *no* es un género, sino un efecto que se puede producir en textos de diversos géneros. Esta cita refleja la plasticidad del humor, en este caso moldeada para producir un efecto de “alivio”, de “descompresión”, a modo de “antídoto contra la angustia”, y apunta a una idea nueva: la moralidad. Durante la película, Manuel actúa como un ogro, ocurrente en ocasiones, pero que en sus comentarios enmascara una dudosa moralidad: racismo, odio al extranjero y a los niños. Esto también puede observarse cuando Becky y su marido por aquel entonces, Manuel, están de vacaciones en Isla Margarita (Venezuela). La pequeña Rebeca ha escapado y ha sido encontrada por unos locales. El padrastro, a modo de particular agradecimiento, dice: "la chiquilla es salvaje y primitiva, como vosotros".

El humor, en tanto se produce de modo tragicómico, nos ofrece la posibilidad de “neutralizar nuestra tristeza”, dice Koremblit, quien agrega:

(...) el humor no nos dará la felicidad pero neutraliza los efectos de la vida necia y triste, esa vida que nos dan y que instintiva, orgánica, fisiológicamente no queremos. (...) La apariencia dice lo contrario, pero ya se sabe que no hay nada tan triste como la vida alegre y nada tan escéptico como una expresión aguda o una salida estupefaciente.³⁰⁴

Esta neutralización está presente entonces en estas escenas puntuales de la película. En primer lugar, cuando Letal canta *Un año de amor*. Durante la interpretación, un grupo de travestis lo imita entre el público, siguiendo su cantar con las manos. La cámara se detiene un minuto enfocándolas. En segundo lugar, cuando Rebeca, en el transcurso de un noticiero, da una noticia trágica riendo. O cuando Manuel se dirige a la pequeña Rebeca con un humorístico "culo veo, culo quiero" (un poco de humor para neutralizar lo que después será una relación de pareja difícil para ambos).

³⁰³ Ídem, página 109.

³⁰⁴ Ídem, página 119.

El sociólogo austríaco Peter Berger³⁰⁵ sostiene:

Ciertamente, se podría sostener que el científico social que no perciba esta dimensión humorística de la realidad social estará pasando por alto aspectos fundamentales de ésta (...). Estas afirmaciones, no hace falta decirlo, no pretenden menospreciar el estudio serio de la sociedad, sino simplemente sugerir que dicho estudio se beneficiaría enormemente de las intuiciones que uno puede obtener solamente cuando ríe.³⁰⁶

En esas escenas de *Tacones lejanos* aludidas aquí habrá que atender circunstancias que van más allá de la diégesis planteada. Habrá que contemplar, asimismo, distintas representaciones que Almodóvar imaginó con su estilística singular: el comportamiento de ciertas minorías sociales, el rol de los medios de comunicación y la violencia intrafamiliar. Almodóvar, parafraseando a Berger, ideó un punto de vista, gracias al humor presente en esas escenas, que pone de manifiesto las contradicciones y el carácter inevitablemente artificioso (es decir, cultural, no natural) de las relaciones e instituciones sociales. Siguiendo al sociólogo, tanto el humor como la sociología partirían, entonces, de una suerte de extrañamiento con relación a todo aquello que se da por supuesto. Esto es: establecen ambos una distancia con relación a su objeto. He aquí, quizás, uno de los rasgos distintivos del Humor que, al igual que la metodología sociológica, tiene dentro suyo un potencial corrosivo en su despliegue con respecto a diversos fenómenos grupales. He allí, por consiguiente, la capital importancia de considerar la perspectiva humorística (y no solamente la que resulta de un movimiento tragicómico) almodovariana en sus textos cinematográficos con relación a diversos comportamientos dentro de la sociedad.

CAPÍTULO 5. LA INCONGRUENCIA

³⁰⁵ Berger, 1997.

³⁰⁶ Ídem, página 44. La traducción es mía.

Lo que no es congruente, aquello que se dice o hace y que carece de un sentido o coherencia interna, aquel tipo de texto o discurso en el que se verifica una falta de correspondencia entre sus partes constitutivas, será el tema que abordaremos en este quinto capítulo. Para ello, hemos de concentrarnos en distintas escenas de los siguientes films almodovarianos: “Hable con ella”, “Carne”, “Julieta”, “Los abrazos rotos”, “La mala educación” y “La piel que habito”. Postularemos que una incongruencia o bisociación consistirá en el efecto del pasaje de un elemento o de una serie a otro u otra paralelo o paralela, o la conexión de una sucesión de sintagmas con otra, o la combinación de elementos, siempre bajo la consideración de dos contextos incompatibles en lo que a la semántica se refiere. El pensador dinamarqués Sören Kierkagaard³⁰⁷ definió el humor como una “contradicción indolora” o la relación de dos cosas distintas, como si se tratara de un fenómeno discursivo por el que lo reidero surge a partir del establecimiento de un movimiento de naturaleza paradójal. Lo incongruente en lo risible, por consiguiente, induce, en tanto efecto de lectura, a un sujeto a formarse una afirmación y una negación al mismo tiempo, lo que determinaría a formular simultáneamente dos relaciones contradictorias como si se tratara de que una experiencia emocional y cognitiva neutralizara a una anterior. Este tipo de confluencia de dos matrices de referencia bisociadas, algo del todo recurrente en las diégesis almodovarianas, son percibidas de manera yuxtapuesta (pues una desemboca en otra de forma abrupta), lo que implica que la risa ha de generarse cuando el sujeto percibe dos elementos incompatibles o contrarios, pero que por alguna razón permanecen unidos: el doble significado o doble plano referencial se desencadena a partir de la bisociación súbita de un suceso mental puesto al lado de uno distinto gracias al pensamiento de un conocimiento asociativo con otro. En este capítulo rastreamos, entonces, algunos fragmentos diegéticos en el cine de Almodóvar que postulan esta ambivalencia retórica.

³⁰⁷ Citado por Lippit, 2000, página 19.

5.1. HABLE CON ELLA (2002)

Hable con ella, del 2002, presenta distintas escenas en las que intentaremos rastrear incongruencias cuyo fin ha de ser la generación de un efecto humorístico.

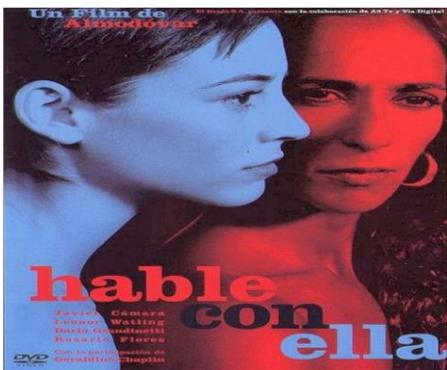


Figura 29

La película empieza con la apertura de un telón rojo, en un teatro donde se encuentran Benigno, un joven enfermero, y Marco, un escritor de guías turísticas. La historia se desarrolla alrededor de dos hombres cuyas vidas paralelas se cruzan gracias a un destino de amor y de muerte: Marco es el novio de Lidia, una joven torera que ha quedado en coma luego de una trágica corrida; Benigno es el enfermero de Alicia, una joven bailarina que también yace en coma luego de haber sufrido un accidente automovilístico. Ambas mujeres se encuentran en la misma clínica (las dos mujeres son las retratadas en el afiche del film de la Figura 29). A los pocos meses, ambos personajes masculinos vuelven a encontrarse en el hospital El Bosque, en las afueras de Madrid, y nace entre ellos una amistad. Con el tiempo descubren que ambos, cada uno a su manera, asisten a la mujer amada: Marco como novio de Lidia, Benigno como enfermero de Alicia. En el tiempo que ambos personajes pasan juntos, Benigno enseña a su amigo la manera de hablar con la mujer que quiere y que no le puede contestar a causa de su estado físico, algo en lo que el enfermero tiene por demás experiencia. Sin embargo, un giro contundente en la historia descubre que Benigno viola y embaraza a Alicia. Lo envían a la cárcel y allí se suicida. Milagrosamente, en el momento en que da a luz, la muchacha recobra

su conciencia. La escena final muestra a Marco y a Alicia juntos, coincidentemente, asistiendo a la representación de una obra de danza contemporánea.

La primera escena en la que nos centraremos es en la que vemos a Lidia y Alicia, sentadas en reposeras, con anteojos de sol, una junto a otra, en un balcón de la clínica en que permanecen en coma (Figura 30). Recordemos que Lidia, torera, ha sido embestida por un animal, lo que desencadenó su estado vegetativo; Alicia, en cambio, es una bailarina que sufrió un accidente vial. Ambas están internadas con un pronóstico poco alentador: solo un milagro podría revertir su situación y despertarlas. En la internación son asistidas por familiares o enfermeros.



Figura 30

Nélida Sosa³⁰⁸ subraya dos conceptos al momento de definir el humor y sus efectos: el distanciamiento y el extrañamiento.³⁰⁹ La escena de las reposeras no escapa a la virtud de la mecánica humorística que se genera por el efecto de extrañamiento: dos mujeres en coma, con sus signos vitales reducidos al mínimo, con una vaga e incierta esperanza de vida, reposan al sol, como si estuviesen de alguna manera disfrutando de su estancia en la clínica y celebrando la vida; esas dos pacientes, cuyas vitalidades tal vez no sean más nítidas que las de una flor, producirían en el narratario un impacto de carácter polisémico sobre lo literal. Como

³⁰⁸ Sosa, 2007.

³⁰⁹ Ídem, página 171.

sostienen algunos, cuando se toma distancia de lo visualizado, seremos capaces de “decodificar” dicha escena en sentidos que fácilmente conducen al efecto humorístico. El efecto de incongruencia se generaría en la imagen de dos pacientes en coma pero que, sin embargo, parecen estar tomando sol.

Hay otra escena en la que Benigno, el enfermero, habla con Marco, novio de Lidia, con quien ha entablado una amistad. En dicha escena, y cuando es interrogado por Marco, Benigno (del que sabemos que es virgen) asegura tener mucha experiencia con mujeres, ya que ha estado veinticinco años al cuidado de su madre y los últimos años al de Alicia. En esas pocas líneas que constituyen la respuesta de Benigno, y si se experimenta aquel distanciamiento mencionado por Sosa, se podrá desentrañar cierto efecto de sentido subyacente. Es decir que, si se toma una distancia del sentido meramente literal y explícito de aquella frase, cierta brisa de humorismo se hará presente, un humor cifrado en los sentidos subyacentes a los que se puede acceder si se hace una doble lectura del discurso presentado: atribuir una vasta experiencia en mujeres tan solo al cuidado de una anciana y de una joven en coma se presta a una gran variedad de interpretaciones que inevitablemente conducen, inútil negarlo, al humor y a la risa.

Otra idea que nos interesa retomar del texto “Del humor y sus alrededores” de Sosa es la que establece que el humor es “fruto de la melancolía de un alma elevada que llega incluso a divertirse con aquello que la entristece”.³¹⁰ Este concepto puede ilustrarse, también, con aquella escena de las reposeras: el actual estado de coma de mujeres otrora vitales y enérgicas resulta, indudablemente, triste. Sin embargo, dicha melancolía no estará exenta del humor, que encuentra en lo triste el vehículo perfecto para generar contraste, distancia, impacto, lo risible y, naturalmente, un mecanismo ligado a la incongruencia.

La convivencia del humor y de lo trágico no es una novedad. En el caso de Almodóvar, la existencia de esas dos caras de una misma moneda es bastante frecuente. En palabras de Sosa, en distintas escenas el director obliga al público a experimentar una mirada condescendiente con las debilidades humanas. Si nos remitimos a la escena de las reposeras, podemos establecer que de alguna manera

³¹⁰ Ídem, página 174.

se requiere que el narratario adopte una actitud comprensiva ante el texto fílmico y no olvide aquella convivencia entre lo desgarrador y lo cómico.

Sosa distingue tres distintos tipos de humor: el humorístico, el irónico y el satírico.³¹¹ Nos detendremos en el primero, ya que, según la autora, es el que tiene la finalidad de “desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser”, es decir, el que ostenta el procedimiento que puede desencadenar lo incongruente. Vincularemos esta reflexión con la segunda escena citada para este apartado: sabemos que Benigno es un sujeto extraño, poco sociable, que no hace otra cosa que cuidar a su madre y que, fuera de eso, no tiene vínculo alguno con otras mujeres. Recordamos entonces su frase sobre su experiencia con mujeres: allí, casi naturalmente, llega el efecto humorístico por contradicción y, a su vez, por una cierta verdad en sus palabras que, en términos de Sosa, nos saca de nosotros mismos y nos obliga a la ejecución de una segunda lectura que será, en este caso, vehículo del humor.

Según Sosa, la “teoría de la incongruencia” entiende el humor como algo que está fuera de lugar, como efecto que llega a partir de algo que, en apariencia, no debería “estar allí”. Entendemos, por lo tanto, que en la falta de coherencia, o en la existencia de una resolución antitética o paradójal, se aloja lo humorístico. En las dos secuencias de *Hable con ella* aludidas para ilustrar estos conceptos, se materializan, de diferentes maneras y a través de distintos recursos, las ideas de incongruencia que conducen finalmente al efecto humorístico.

Ya sea como una forma de “alivio” o de “descarga”, ya sea en su modalidad ligada al estatuto de la “superioridad”, ya sea en su vínculo con la postura de la “incongruencia”, el humor, por lo tanto, aparece en el preciso instante en que la sociedad y las personas, libres del cuidado de su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas a través del establecimiento de una relación dialógica que carga con un plus de sentido, con una añadidura semántica que va más allá del terreno de lo denotativo y que invita a explorar los límites de la connotación. Es decir, el humor indaga en los múltiples confines de las relaciones sociales y la búsqueda de elasticidad. Surge en el escenario social e ingresa a un espacio de alta sociabilidad,

³¹¹ Ídem, página 181.

por el que se pone de manifiesto la necesidad de implicar, de rastrear las marcas de los subtextos habidos en el pase cómico o gracioso. Ya lo asegura Robert Escarpit: “La broma es un vínculo social; continúa la sonrisa, es antesala de lo humano”.³¹² La risa es un primer movimiento hacia la reflexión con relación a un comportamiento interindividual determinado. La figura de Benigno en *Hable con Ella*, dada su singular accionar con sus pares en esa contextualización témporo-espacial determinada, contribuye a problematizar esta tarea conflictiva, fundamentalmente en el lado del narratario, que tiene como objetivo el intento de neutralizar cierto proceso aparentemente incongruente (si nos atenemos al orden connotativo).

5. 2. CARNE TRÉMULA (1997)

³¹² Escarpit, 1992, página 138.

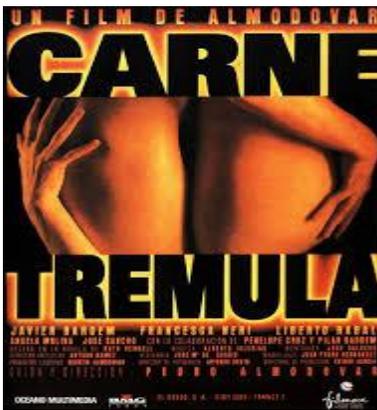


Figura 31

Cinco años antes de *Hable con ella*, Almodóvar dirigió *Carne trémula*, film cuya historia también ostenta el mecanismo de la incongruencia como procedimiento fundamental. Conviene, antes, dar cuenta de la diégesis (la Figura 31 muestra el afiche original del film):

Navidad de 1970. Isabel entra en trabajo de parto en la pensión de doña Centro. En un autobús camino al hospital, ante la mirada atónita de su conductor, nace Víctor Plaza. Veinte años después, tres hombres —David, Sancho, ambos policías, y el mismo Víctor— y tres armas se cruzan en la casa del cónsul italiano en Madrid, donde está solo Elena, su hija, esperando a un *dealer* que le traerá droga. Estalla una discusión violenta entre los hombres: una de las pistolas se dispara y la bala alcanza la columna de David. Dos años después, en las Paralimpiadas de Barcelona 92, sobre una silla de ruedas, el mismo David encesta en un partido de básquet el tanto por el que la selección española consigue una medalla. Entre los espectadores se encuentra Elena que, alejada de las drogas, se ha convertido en su esposa. Un canal de televisión transmite el partido; Víctor lo ve desde la cárcel. De ese modo se entera de que Elena y David se han casado. Víctor, varios años más tarde, sale de la cárcel y va al encuentro de Elena. Tras múltiples vaivenes, terminan involucrándose sentimentalmente, sobre todo cuando ella se entera de que Víctor es inocente del episodio trágico pues fue Sancho quien efectuó el disparo a David. A su vez, en un desenlace sangriento, Sancho y su mujer, Clara (quien ha tenido encuentros sexuales con Víctor), se disparan al mismo tiempo y mueren. La última

escena muestra a Víctor y a Elena dirigiéndose al hospital pues la mujer ha entrado, tal como su suegra en el principio del film, en trabajo de parto.

Henri Bergson, el francés Premio Nobel de Literatura de 1927, en su libro *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*³¹³ entiende el acto de reír como una proyección de uno mismo hacia un sujeto otro en la que se produce una descarga de tensión emotiva. En ocasiones, esta surge, por el contrario, de la identificación con el personaje:

Otra cosa nos sorprende mucho más en la primera impresión de lo risible. El personaje cómico suele ser un personaje con el cual empezamos por simpatizar en absoluto. Quiero decir que, por un instante, nos colocamos en su sitio y adaptamos sus gestos, sus palabras y sus hechos. Si nos divertimos con lo que en él hay de risible, también lo invitamos imaginariamente a regocijarse con nosotros. Empezamos tratándole como un compañero. Hay ante todo en la risa un impulso hacia el reposo, muchas veces observado y cuya causa conviene precisar.³¹⁴

Así sucede en *Carne trémula*: “empezamos por simpatizar en absoluto”. El narratario ha de simpatizar con la dueña de la pensión, cuyo nombre o apodo es, no se sabe, Centro. La mujer actúa como una liberadora (“balanceadora”) de la tensión generada por el conflicto (este personaje encarnado por Pilar Bardem solamente aparece en los minutos iniciales de la película). Ya desde el comienzo del film se producen los parlamentos jocosos (y esto puede sonar del todo incongruente, sobre todo si se tiene en cuenta en qué contexto enuncia esos comentarios reideros) que da la mujer en diferentes momentos. En efecto, en la pensión, cuando Isabel (el personaje encarnado por Penélope Cruz) está por dar a luz, Centro, que desconocía las circunstancias de la llegada de la joven pasajera, ironiza: “Ya venías acompañada cuando llegaste acá”. Herbert Paul Grice, en *Lógica y Conversación*,³¹⁵ establece el concepto de “implicatura”. En términos griceanos, es decir, indirectamente, Centro lleva adelante una implicatura en su comentario, y esta se vincula con la idea de que Isabel la había engañado, que no le había advertido sobre su embarazo cuando llega

³¹³ Bergson, 1986.

³¹⁴ Ídem, página 143.

³¹⁵ Grice, 1991.

a instalarse en su pensión. Por eso, efectúa un enunciado, en primera instancia, incongruente pero que, analizándolo, es decir, dando sentido a la implicatura generada, la incongruencia deja de ser tal (la complicidad —la implicatura— se articula aquí entre ambos personajes: entiéndase bien: entre los personajes de la historia, no entre las figuras de enunciador y enunciatario en el texto).

Dentro del micro que lleva a ambas al hospital, con idénticas intenciones de provocar lo risible (es decir: de descomprimir la gravedad), se dirige al conductor, quien en principio se muestra un tanto renuente de dirigirse a una guardia, con las siguientes palabras: “No le estoy pidiendo que adopte al niño, solo que nos lleve al hospital”. Este, en un principio completamente reticente a llevarlas allí, acaba cediendo y cambiando su actitud. La empatía (o vínculo de la implicatura) se genera aquí desde otro de los personajes, es decir, el chofer del micro, dentro de la misma historia.

No solo los parlamentos de los personajes generan humor. En otras ocasiones, este surge de determinadas situaciones:

Preocupados con descubrir las causas más hondas de lo cómico, hemos olvidado una de sus manifestaciones más notables. Me refiero a esa lógica característica del personaje cómico y del grupo cómico, lógica extraña que en ciertos momentos puede dejar un amplio espacio al absurdo.³¹⁶

En el fragmento, Bergson utiliza un adjetivo, “extraña”, y un sustantivo, “absurdo” (adjetivo sustantivizado). Lo extraño y lo absurdo están presentes en diferentes momentos de la trama. Así sucede, por ejemplo, en un momento de gran tensión cuando Víctor (papel interpretado por Liberto Rabal) irrumpe en la casa de David (el actor que lo encarna es Javier Bardem) para aclararle diversas cuestiones. Lógicamente, el encuentro está cargado de muchísima tensión, discuten, hay incluso cierta violencia física. El televisor de la casucha de Víctor retransmite un partido de fútbol del Atlético Madrid y, en ese momento, un futbolista apellidado Caminero marca un gol. Inmediatamente se genera una tregua. Los dos personajes dejan de discutir violentamente, ambos miran hacia la pantalla y quedan cautivados,

³¹⁶ Bergson, 1986, página 121.

apasionados, por el gol de Caminero (Figura 32). Se produce un paréntesis, una tregua, una pausa, durante la que se neutraliza ese sentimiento de violencia, iracundo, y los dos son atrapados por esa pasión. Esa abrupta modificación en el comportamiento de ambos, conducta que puede resultar incongruente, remite a una conducta extraña. Hay algo absurdo, al decir de Bergson, en la actitud de ambos.



Figura 32

En ocasiones, respecto de la situación en la que se insertan, la instalación de una frase o de una conversación es desubicada; en otras, “aliviadora”. En *Carne trémula*, el personaje de Centro opera como un fusible de “alivio”. Su función, al principio, aunque minúscula, es clave, descomprime, alivia una situación delicada. Es como las voces de las vecinas que se escuchan en el portero eléctrico al principio del film, cuando David y Sancho les tocan el timbre para poder ingresar en el edificio, desde donde han recibido una denuncia de maltrato físico y gritos. Ambos pasajes son instantes que desequilibran, descontextualizados de la tensión de la trama en el fragmento en el que se inserta (la situación amerita algo expeditivo: aquí hay una dilación: y es este modo particular de dilación lo que genera humor, así, de manera contrastante) y, por ende, se tornan incongruentes en la continuidad diegética. Esta práctica almodovariana remite a la ruptura de la isotopía estilística, concepto ya visto de Kerbrat-Orecchioni.³¹⁷

³¹⁷ En la lengua, Kerbrat-Orecchioni, 1997, establece el concepto de ruptura de la isotopía estilística, que consiste en el quiebre del estilo de un discurso en algún punto y que “desentona” llamativamente con lo que se venía dando hasta ese momento, es decir, con su cotexto.

Además de estas situaciones absurdas de carácter puntual, existen circunstancias menos extraordinarias, pero que adquieren un tinte más trascendente en su repetición:

La repetición. No se trata de una palabra o de una frase que el personaje repite, sino de una situación, de una combinación de circunstancias que se reproducen en muchas ocasiones cortando el curso cambiante de la vida. La experiencia está presente en el género de lo cómico aunque tan solo en su estado rudimentario. Si un día me encuentro en la calle con un amigo a quien no veía desde mucho tiempo, nada tendrá de cómico esta situación, pero si el mismo día me lo vuelvo a encontrar por segunda, por tercera y hasta por cuarta vez, acabaremos los dos por reírnos de la coincidencia. Figurémonos ahora toda una serie de hechos que den la ilusión de la vida y supongamos en el medio del avance de esta serie una misma escena que se reproduce entre los mismos personajes o entre personajes distintos: será otra coincidencia, pero mucho más extraordinaria. Tales son las repeticiones que vemos en el teatro: cuando la escena repetida sea más compleja y se produzca naturalmente, mayor será su carácter cómico, dos condiciones que parecen excluirse y que el autor dramático deberá conciliar a fuerza de ingenio.³¹⁸

En el caso de Almodóvar, la repetición de las circunstancias y de las palabras es, en tanto efecto enunciativo (lo que en este caso particular constituye una marca estilística de autor), una cuestión de “inter-películas”, interdiscursiva. Al comienzo de la historia, cuando Víctor sale de la cárcel y se encuentra con el personaje cuyo nombre es Clara, le dice: “Acabo de salir de la cárcel. Tengo ciento cincuenta mil pesetas y toda la vida por vivir”. Palabras más, palabras menos, cosa llamativa, esas mismas ideas son enunciadas por Ricky (el personaje que interpreta Antonio Banderas) en una película anterior, *Átame!*, cuando sale de un instituto psiquiátrico y se encuentra con Marina (personaje encarnado por Victoria Abril): “Tengo 23 años y cincuenta mil pesetas y estoy solo en el mundo. Intentaré ser un buen marido para ti y un buen padre para tus hijos” (evidentemente, estos enunciados representan un caso de fenómeno intertextual: de autocita). Únicamente el asiduo al cine de Almodóvar va a reconocer esta coincidencia discursiva por parte de dos personajes en dos películas diferentes. Lo risible —o, por lo pronto, lo llamativo— es uno de los efectos de esta relación intertextual y surge en el momento en que se pone en

³¹⁸ Bergson, 1986, páginas 72-73.

conexión el inicio diegético de estos dos films en los que se produce esa repetición (un “calco”).

Otro caso de repetición de circunstancias se produce entre la película abordada, *Carne trémula*, y *Spellbound*, de Alfred Hitchcock (1940). En una especie de homenaje o cita, Almodóvar aborda una solución diegética de la escena del suicidio hacia el final. El suicidio de Sancho es con un revólver, que en un principio apunta hacia Víctor. Aquí la cámara, que enfoca desde la perspectiva de Sancho, nos muestra cómo la mano que sostiene el arma va rotando hasta apuntar al lente, es decir, al propio Sancho. En *Spellbound* (Cuéntame tu vida), de Hitchcock, cuando el doctor Murchinson interactúa con el personaje encarnado por Ingrid Bergman, en el momento en que ella sale de la oficina, el doctor la tiene apuntada con el revólver, y se ve cómo el arma va rotando hacia la cámara construyendo el plano subjetivo.

Hemos seguido lo cómico a través de sus muchas vueltas y revueltas inquiriendo cómo se filtra en una forma, en una actitud, en un gesto, en una situación, en un acto, en una palabra.³¹⁹

En este orden de ideas, en distintos fragmentos de *Carne trémula* se puede identificar lo risible en las formas que alude Bergson. En primer lugar, la aparición de *un gesto* hacia la mitad de la historia, en la que hay una niña dentro de un jardín maternal que desde la ventana mira a Víctor que llega en una actitud sospechosa. Este hace el gesto de silencio, la niñita le repite ese gesto. En segundo lugar, en cuanto a la *forma*, hay algo extraño en el afiche —dos personajes, acostados, desnudos, se les puede ver las piernas, están entrecruzados— (eso “extraño” genera un sentimiento de incomodidad a partir de que se instala el deseo de entender qué significa esa imagen). En tercer lugar, en cuanto a la *actitud*, se observa esta identificación con lo risible en la escena, ya mencionada, del momento en que se interrumpe una pelea con el gol de un futbolista por televisión (en esta escena lo humorístico es más evidente que en los casos anteriores, en los que su tratamiento es más sutil, y depende más de la lectura). Lo risible también puede ser identificado

³¹⁹ Ídem, página 122.

en una *situación*, en el monólogo que Víctor pronuncia frente a la tumba de su madre y en el que ciertas palabras de su parlamento filtran aspectos cómicos (he allí una ruptura de la verosimilitud, una configuración de la incongruencia, puesto que no es, al menos, esperable la lógica empleada, la argumentación que utiliza el personaje en sus palabras):

Hola, madre, hace dos días que estoy fuera. No he venido antes porque he estado limpiando la casa. Esta mañana he ido al banco a cobrar tu herencia. Ciento cincuenta mil pesetas. Cuando venía para acá intentaba calcular la cantidad de polvos que habrás tenido que echar para ahorrar ciento cincuenta mil pesetas. Más de mil polvos seguro. En cambio, yo he conseguido el mismo dinero sin haber follado una sola vez. No es justo. Yo no creo que sea justo.

De acuerdo a esta suerte de tipología breve de Bergson con respecto a las distintas manifestaciones en que se puede plasmar lo reidero, *Carne Trémula* es una película en la que el humor se abre camino en una historia hondamente dramática y que se articula de modos bien disímiles, y donde la configuración de las incongruencias juega un rol preponderante.

5.3. JULIETA (2016)

La penúltima película de Almodóvar, *Julieta*, del 2016, también muestra marcas que ligaremos con el estudio de lo incongruente. Veamos, en principio, su argumento.



Figura 33

La vida de Julieta (personaje encarnado por Adriana Ugarte) en los años ochenta fue la mejor época de su vida: una joven bella y brillante profesora de literatura. En el 2015 (ahora el mismo personaje es protagonizado por Emma Suárez) es una lucha por sobrevivir al borde de la locura. A lo largo de treinta años en la vida de Julieta (entre 1985 y 2015, cosa que manifiesta la Figura 33, con los rostros de sus dos edades) aparecerán personajes esenciales en su historia: la sirvienta arisca, austera y competitiva, la amiga fiel e infiel, el amante adulto, la casual y liberal compañera de viaje, la amiga de la infancia y responsable de complementos de una revista de moda, la persona de gran intransigencia y superioridad moral; también el padre de Julieta, y la madre y abuela ausente, etérea y omnipresente. Y, principalmente, un hombre, un pescador gallego, y su hija. Precisamente, la muerte del pescador, marido de Julieta, origina cierta relación tensionante entre madre e hija a lo largo de varios años (tanto que la joven decide desaparecer literalmente de todo su entorno), circunstancia que finalmente se ve neutralizada cuando la hija clama apoyo emocional de la mujer a raíz de la muerte de uno sus niños.

Una escena del film consiste en un contraste que aparece hacia la mitad de la historia. Se muestra al personaje Ava (encarnado por la actriz Inma Cuesta) trabajando sobre una pieza de arcilla. La pieza representa a un hombre sentado, con sus brazos reposando sobre sus rodillas. En un momento advertimos una yuxtaposición de esa imagen con la del personaje masculino principal de la historia,

Xoan Feijóo (papel representado por el actor Daniel Grao), que también aparece sentado, con sus brazos reposando sobre sus rodillas.

La segunda escena nos sitúa en el contexto de una clase que Julieta dicta sobre arte y cultura griegas. En aquella clase, el personaje está enseñando cómo se dice la palabra “amar” en griego, en sus distintas variantes. Julieta, entonces, habla sobre Ulises y la ninfa Calipso y, en determinado momento, le pregunta a un estudiante quién era la mujer “más guapa” con toda la firme intención de que el alumno respondiera “Calipso”. El muchacho responde “tú” haciendo referencia a Julieta y, entonces, la profesora, que está haciendo una breve suplencia en ese establecimiento educativo, responde: “Eso no vale, porque yo soy la profesora y no está bien visto que la profesora tenga sexo con los alumnos”. La respuesta ocurrente del muchacho tiene un efecto cómico que despierta una carcajada general entre los compañeros de la clase.

Traversa y Steimberg³²⁰ dicen que lo cómico *irrumpe* porque en el efecto de la comicidad se contactan dos elementos que no forman parte del mismo universo de sentido y, entonces, se produce la caída de la certidumbre.³²¹ Podemos establecer que esta irrupción que produce la caída de la certidumbre está presente en ambas escenas citadas, ya que en ambas hay un giro imprevisto, es decir, una continuidad temática que atenta contra la congruencia, que rompe con las expectativas del narratario: en la primera, a través del contraste inesperado entre la figura de arcilla y la del personaje real; en la segunda, a través de la respuesta sorpresiva del alumno (y la de la profesora también).

Otra idea propuesta por los autores acerca de lo cómico es que este fenómeno es histórico y que debe tenerse en cuenta que ocurre siempre en una región determinada, en el contexto de una cultura particular. Esta consideración acerca del carácter temporal y espacial de lo cómico³²² resulta interesante toda vez que la causa y el efecto de la comicidad en las escenas citadas se verán de alguna manera intervenidos por estos dos factores. En la escena de la clase, por ejemplo, lo cómico

³²⁰ Traversa y Steimberg, 2005.

³²¹ Ídem, página 8.

³²² Ídem, página 9.

encuentra un anclaje no solo en lo temporal, ya que en la secuencia vemos a una Julieta joven, en un tiempo muy anterior al de la historia primera, sino también en lo espacial, porque el contexto edificado para dicha escena da lugar a que el efecto de la respuesta del estudiante, ese “tú”, se vea enfatizado por elementos más bien contextuales. Con esta escena se establece un contraste en lo que respecta al enfoque almodovariano sobre el ámbito educativo en épocas del franquismo: películas como *La Mala Educación*, por ejemplo, muestran un contexto témporo-espacial distante del elaborado para la escena de *Julieta*.

Por otro lado, en la escena en la que la imagen de la estatuilla se funde con la del personaje real (véase la Figura 34, en la que se advierte la superposición del personaje con la figura de barro), el contexto espacial y temporal constituye un elemento intervenido por el efecto de la cámara y por la utilización de un recurso cinematográfico especial para irrumpir en el ámbito de lo esperable y generar sorpresa. El tiempo y el espacio de ambas representaciones parecen coincidir en ese ámbito de fusión artística y, de ese modo, se produce la caída de la certidumbre del narratorio, que no está preparado para esa irrupción visual, lo que implica una ruptura de la congruencia en términos diegéticos. Vemos, por lo tanto, que lo cómico podría resultar gracias a la fusión temporal y espacial de dos escenas distintas. Steimberg y Traversa, en el artículo, también proponen la idea de repetición como vehículo de lo humorístico; es en este sentido que, y retomando la escena de la figura de arcilla, podemos advertir que tanto la coincidencia visual como la repetición de la postura de la estatuilla y la de Xoan tienen un efecto reidero, que es uno de los posibles efectos de este mecanismo de la sintaxis audiovisual.



Figura 34

Otro concepto propuesto por Traversa y Steimberg es que el arte, a diferencia de la ciencia, incorpora el humor con naturalidad.³²³ Nuevamente, podemos ilustrar esta idea con la escena del aula, ya que ese contexto de clase de lengua y cultura griegas dictada por Julieta hace que lo humorístico sea más fácil de incorporar. En el momento en el que tiene lugar la escena, Julieta, profesora de literatura, está refiriéndose a los personajes de Ulises y de la Odisea; en ese sentido, la literatura como arte que representa las pasiones e inquietudes estéticas de los hombres hace que ciertos artificios humorísticos caigan con mayor naturalidad que en otro tipo de contextos. Por ese motivo, la respuesta del estudiante (incongruente, impertinente, desubicada) constituye en sí una ocurrencia retórica, caracterizada por un fuerte repentismo.

Siguiendo con los semiólogos citados, leemos en el artículo que la reflexión sobre lo cómico implica un efecto de circulación entre los productos de un sistema de la cultura. Es decir que la comprensión del humor sirve para comprender una contextualización temporal y espacial determinada, esto es, una cosmovisión particular.³²⁴ Por otro lado, los autores también plantean que lo cómico “es uno de los estímulos originantes de la creación y que la contemplación de la expansión de un borde del sentido nos hace comprender mejor en qué consiste el humor”.³²⁵ Efectivamente, si nos remitimos a la escena de la figura de arcilla veremos que la expansión de ese borde del sentido —ese quiebre de la congruencia debido a que, abruptamente, allí cambia la escena (de modo que una continuidad se articula en esa ocurrente superposición)— está dada a través de la imagen, de lo visual, de lo artístico, de lo icónico sin palabras y de la música de fondo. Aquel contraste entre la figura de arcilla y el personaje del hombre, Xoan, bien puede hacer pensar que el personaje también es, de algún modo, una criatura manipulada y moldeada de acuerdo a los caprichos de Ava (es decir: la figura de arcilla hace remitir al personaje masculino en cuestión).

Podemos decir que el humor que se dosifica, a cuentagotas, en estas dos escenas que hemos puesto en diálogo con el artículo de Traversa y Steimberg no

³²³ Ídem, página 10.

³²⁴ Ídem, página 11.

³²⁵ Ídem, página 11.

afecta en modo alguno, de manera directa, el natural desarrollo de la trama. Sin embargo, mientras que la escena de la estatuilla tiene un carácter simbólico e invita al narratario a una decodificación cifrada, la escena de la clase tiene una finalidad puramente “ornamental” y su inclusión en la diégesis, como suele suceder en la mayor parte de los casos, no genera alteraciones significativas en el desarrollo del universo narrado.

5.4. LOS ABRAZOS ROTOS (2009)

En *Los abrazos rotos*, la incongruencia se hace presente de modos singulares. De todas maneras, refirámonos primero a su argumento.

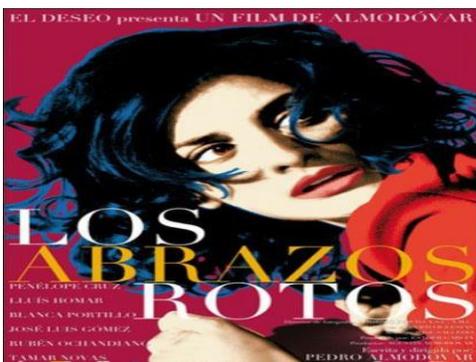


Figura 35

Un hombre, prestigioso director de cine, es ciego. Catorce años antes había sufrido junto a Lena, la mujer de su vida, un brutal accidente de coche en la isla de Lanzarote. Este hombre usa dos nombres: Harry Caine (seudónimo bajo el que firma sus trabajos literarios, relatos y guiones) y Mateo Blanco (su nombre real, con el que vive y firma las películas que dirige). En la actualidad, Harry Caine vive gracias a los guiones que escribe y a la ayuda de su antigua y fiel directora de producción, Judith García, y de Diego, el hijo de esta, secretario, mecanógrafo y lazarillo. La historia de Mateo, Lena, Judith y Ernesto Martel es una historia de *amour fou*, dominada por la fatalidad, los celos, el abuso de poder, la traición y la culpa. En un vaivén temporal reiterado, en el pasado se muestra el vínculo amoroso entre Mateo y Lena, que a la sazón estaba casada con Martel. Lena (interpretada por Penélope Cruz, en el afiche, en la Figura 35) muere en el accidente. Martel, deseoso de venganza, sabotea un proyecto fílmico de Mateo que, solo más de una década después, puede resolver con la compañía de Judith, su fiel asistente y madre de su hijo. El proyecto fílmico ahora se convierte en una realidad: su nueva película.

Vladimir Propp, en su libro³²⁶ *Comicidad e riso*³²⁷ da cuenta de muchas formas de la comicidad, fundamentalmente en textos literarios rusos y franceses. En este caso, pondremos en diálogo dos escenas de *Los Abrazos Rotos* con algunos conceptos de Propp.

³²⁶ He manejado la versión en lengua portuguesa.

³²⁷ Propp, 1992.

La primera escena tiene lugar a los cinco minutos de comenzada la película y muestra a Judith con Mateo Blanco en una escena “de alcoba”. Ella le pregunta a Mateo: “¿Me quedo o te vas a echar otro?”. Esa pregunta tiene que ver con que Judith ha entrado a la casa de Mateo cuando él acababa de tener relaciones sexuales con otra mujer. Ella, que es muy celosa del director ciego, formula esa pregunta cargada de sarcasmo e ironía. Esta ocurrencia de índole verbal será iluminada en contraste con algunos conceptos de Propp.

La segunda escena ocurre hacia el final del film y muestra una película dentro de otra película. Sucede que en el rodaje de “Chicas y maletas” puede verse a dos mujeres, Tina y Chon, que mantienen un diálogo hilarante que retoma y repite varias escenas del film *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*. Las mujeres hablan sobre una relación sexual que una de ellas ha tenido recientemente y que la ha estremecido. En otro momento, Tina prepara gazpacho, cosa que también se observa en *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*. Otro detalle tiene que ver con un diálogo que esas mismas mujeres mantienen sobre una maleta llena de drogas que el amante de una de ellas le ha dejado a cargo.

Dice Propp que la risa tiene lugar en el momento en que se advierte la precisión de una ley natural que se vincula con que haya una causa para ello. En este sentido, podemos hablar de la existencia de una ley que reza que lo cómico se desencadena a partir de un motivo particular, más allá de que existen oportunidades en las que no existiría una vinculación entre el objeto de la comicidad y la persona, es decir, que esa persona no ría. En relación con esta idea, plantea Propp que hay risas que nacen a partir de un defecto, pero que también hay risas a partir de lo psicológico más que de lo estético: hay determinados gestos, rictus, rasgos, características de los personajes que generan un movimiento cómico, pero hay muchas otras ocasiones en las que el plano psicológico o anímico es lo que mueve a la comicidad mucho más que la apariencia.³²⁸ Esta idea puede ser puesta en relación con aquella escena en la que las dos mujeres hablan. Dicha escena parece estar construida de manera muy hiperbólica, exagerando determinados rasgos y expresiones en el personaje que son motivo de risa. En este caso, la construcción

³²⁸ Propp, 1995, página 32.

estética del personaje es lo que motiva la comicidad por sobre cualquier otro elemento anímico o psicológico, ya que lo risible es efecto del contraste, de la incongruencia, entre el diálogo y la estética de Chon, que aparenta ser una mujer demasiado seria y formal y, sin embargo, dice cosas desopilantes. Dentro de “Chicas y maletas” vemos que Tina, la portera testigo de Jehová, también está atravesada por un sentido hiperbólico que ostenta una estética particular, estética que constituye el objeto de lo cómico y que motiva a la risa.

Dice Propp que hay risa a partir de una cierta incapacidad de adaptación a una situación determinada o a una orientación en ella por pequeños reveses o traspies.³²⁹ Esto que sostiene puede ser puesto en diálogo con la primera escena: la pregunta formulada por Judith, “¿me quedo o te vas a echar otro?”, está acompañada de dos elementos paralingüísticos (tanto el tono de la voz como el gesto que hace la mujer) que contribuyen al sarcasmo. Frente a la imposibilidad de adaptarse a la situación de entrar en la casa de su amado y verlo con otra mujer, opta por la salida del sarcasmo que finalmente generaría un efecto risueño a partir de la ruptura de la expectativa.

Otro concepto formulado por Propp relaciona la risa con el fenómeno de una cosa que está en lugar de otra. Hay, por lo tanto, un elemento que está sustituyendo a otro y esa trampa puesta a la expectativa del narratario es lo que da lugar a los llamados enredos semánticos y pragmáticos: semánticos en cuanto al significado, y pragmáticos en cuanto al plano de la praxis, de la realidad, de la concreción de los distintos actos comunicativos.³³⁰ A partir de entonces se produce el fracaso de aquella expectativa, ese efecto de incongruencia, tal como sucede en la escena en la que Judith entra a la habitación de Mateo: desde el punto de vista del narratario, no se espera una pregunta de ese calibre: el resultado de esa ruptura con lo esperable suscitaría, en tanto efecto de sentido, la risa. Retomando a Emmanuel Kant, Propp escribe también que la risa surge solamente en el momento en que la frustración de esa expectativa no conduce a resultados trágicos o serios, es decir, que las distintas manifestaciones comunicativas no se ligen al llamado

³²⁹ Ídem, página 41.

³³⁰ Ídem, página 50.

“humor negro”. Lo paradójico, no obstante, es que en el sema negativo de aquella frustración de la expectativa se producen justamente resultados risueños, jocosos.

El autor ruso también se refiere al nivel caricatural y explica que la risa muchas veces surge a partir de un catálogo de defectos humanos. Propp, que ejemplifica esta idea con la obra de Molière *El avaro*, nos dice que determinados vicios o defectos son tomados en reiteradas oportunidades como objetos de comedia.³³¹ Esto es ilustrable con el personaje de Chon en el texto almodovariano, ya que la construcción de su talante es la genuina caricatura de una mujer vinculada a la política. En este caso, lo defectuoso y caricatural que mueve a la risa también se da en el instante en que el personaje de la portera evangelista muestra todos los tics de una mujer sumamente entrometida y despistada y que responde a las mismas características del personaje que la actriz había representado en *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*: estamos, en este caso, ante la caricaturización, por parte de Almodóvar, de sus propios actores en el momento en que encarnan distintos personajes en diferentes películas (he aquí la posibilidad de enfatizar en el modo en que funciona el mecanismo por el que distintos actores del “elenco almodovariano”, conforme ha avanzado su filmografía, reiteran parlamentos o apariciones encarnando diferentes personajes de manera muy similar a lo largo de los distintos films).

Sostiene Propp que tanto la semejanza, el parecido, la similitud, el símil, como la distinción, la diferencia, la variante provocan risa en numerosas oportunidades: “Una particularidad o extrañeza que distingue a la persona del medio que la circunda puede tornarla ridícula”.³³² Luego dice que, desde los tiempos de Aristóteles hasta hoy, los distintos investigadores sobre la estética repiten la idea de que la deformidad contribuye a la comicidad. Naturalmente, esto puede evidenciarse en los personajes de Chon y en el de la portera evangelista, ya que esas caricaturizaciones a partir de una característica física es lo que generaría un movimiento risueño en las distintas escenas.

³³¹ Ídem, página 54.

³³² Ídem, página 81.

Propp, por otro lado, reflexiona que la falta de correspondencia, de equidad, de una eventual comunicación certera, provoca el movimiento de la risa: “Hay normas de conducta social que se definen en tanto están opuestas a lo que se reconoce como inadmisibles e inaceptables”.³³³ Este efecto está operando en las dos escenas citadas, ya que en ellas se observa la presencia flagrante de aquello que socialmente resulta no admisible o se advierte como “incorrecto” o “incongruente”. De manera paralela, el investigador ruso refuerza esta misma idea en el momento en que se anima a sostener que las diferencias se evidencian como más resaltadas y que, cuanto más resaltadas sean dichas diferencias, en cualquier nivel que sea, habrá más probabilidad de que haya un efecto de comicidad. Esta idea apunta a que hay diferencia entre lo esperable y lo que finalmente sucede. Esto es lo que se produce en la escena de la pregunta de Judith a Mateo Blanco: la actitud mostrada en la escena difiere de lo esperable en una secretaria y una asistente de un director de cine (podríamos aquí también señalar la diferencia que existe entre el denominado “verosímil social” y lo finalmente articulado en esa escena puntual). Las notables diferencias físicas y corporales entre los personajes de Tina y Chon (la primera mujer tiene un cuerpo pequeño, todo lo contrario a Chon, cuyo cuerpo es bien ampuloso) contribuyen con la ejemplificación de aquellas diferencias mencionadas por Propp y resultan genuinos elementos conductores del efecto de la comicidad.

Además de una respuesta tanto emocional como psíquica, el humor es también un proceso social, tal como lo asevera Eduardo Romanos en el momento en que se refiere a los movimientos en una comunidad.³³⁴ El humor, pues, es un factor altamente fundamental para poder comprender el modo de pensar y los aspectos más profundos de una cosmovisión cultural dada, ya que es el fiel reflejo de las percepciones culturales y a través de ello proporciona un instrumento para entender las formas de sentir y de pensar que una cultura ha modelado. El humor depende de los agentes que lo utilizan, así como de los sujetos que lo abordan y elaboran sus distintas interpretaciones, y de la contextualización histórica

³³³ Ídem, página 99.

³³⁴ Romanos, 2013.

(contextualización témporo-espacial) específica en la que se produce el fenómeno. Es fundamental no caer en la díada “serio/humorístico”, dice Romanos, puesto que, más allá de que el humor pueda vincularse en una primera instancia con lo jocoso, el hecho de que se lo esté usando, así como lo que está enunciando, siempre comunica “cosas serias” de manera consciente o inconsciente.³³⁵ De allí que conviene siempre prestar atención a aquello que en primera instancia puede resultar incongruente. Así pues, Romanos subraya la idea de que la dualidad establecida por lo serio y lo humorístico no dejaría de ser más que una construcción de índole histórica, de la misma manera que sostener que un “estado normal” sería el estar serio o sereno, y el “estado alterado” sería aquel en el que se hace uso expreso del humor. El sociólogo asegura que son abrumadoras las evidencias etnográficas que van en contra de cierto prejuicio de naturaleza positivista por el que la seriedad equivaldría a un “grado cero” o un estado de “normalidad” del lenguaje, frente al hecho de que el sarcasmo, la ironía, la agudeza o la broma representarían estados de “excepcionalidad” discursiva.³³⁶

La diferencia que antes señalábamos entre los cuerpos de los personajes de Tina y Chon (Figura 36), y su consecuente efecto humorístico, por consiguiente, a la luz de estas reflexiones proporcionadas por el sociólogo español, no son más que consecuencias de las construcciones sociales que se han experimentado con respecto al ideal de lo bello o de lo que se aleja de lo bello en lo que atañe al físico femenino. Y así como podemos explicar este hecho preciso con relación a esta escena puntual de *Los abrazos rotos*, lo mismo ha de suceder con cualquier otra escena, más allá de la instancia diegética que abordemos. Al fin y al cabo, muy bien puede argumentarse en este punto que el efecto del humor permite entrever el puñado de configuraciones sociales (siempre de carácter histórico) en una contextualización determinada.

³³⁵ Ídem, página 212.

³³⁶ Ídem, página 215.



Figura 36

5.5. LA MALA EDUCACIÓN (2004)

Pasemos ahora a elucidar fenómenos ligados a lo incongruente en *La mala educación*, del 2004. Para ello, primero conviene conocer su historia.



Figura 37

Enrique Goded, famoso director de cine, recibe repentinamente la visita de Ignacio, un actor en busca de trabajo que afirma ser su antiguo compañero de colegio y su primer amor. Este personaje, que ahora quiere ser llamado Ángel, ha escrito una historia sobre ambos que describe sus vidas en el colegio católico (la Figura 37 muestra a un niño que es uno de los personajes), los abusos físicos y sexuales sufridos a manos del padre Manolo, con un final ficticio sobre su reencuentro después de años. Enrique se muestra escéptico, porque siente que el Ignacio que amó y el Ignacio actual son totalmente distintos. Entonces viaja a Galicia y visita la casa de la madre de su antiguo compañero: allí descubre que el verdadero Ignacio lleva cuatro años muerto y que la persona que fue a su oficina es realmente su hermano menor, Juan. El interés crece y decide hacer la película con Juan en el papel de Zahara (Ignacio en su madurez) para descubrir qué esconde. Ambos se involucran en una relación y terminan el guion de la película: el Ignacio trans, ahora Zahara, intenta chantajear al padre Manolo por el abuso sexual sufrido, pero este la asesina. "Ignacio" inesperadamente rompe a llorar durante el rodaje de aquella escena. Manuel Berenguer, quien ha leído en los periódicos sobre la película y que no es otro que el padre Manolo que ya ha colgado los hábitos, visita el plató de rodaje y confiesa a Enrique que el final de la película no está tan alejado de la realidad: el

verdadero Ignacio había chantajeado a Manuel por dinero. Este, a su vez, se ha enamorado de Juan, el hermano de Ignacio, y comienzan una relación para descubrir que ambos querían ver a Ignacio muerto. La víctima es heroinómano, Juan le proporciona una sustancia por la que muere por sobredosis. Todos los sucesos de la vida de los personajes harán que, tras su último encuentro al finalizar *La visita* (así se llama la película que están rodando), encaucen sus vidas con un rumbo nuevo.

Interpretaremos lo reidero en este film a la luz del artículo “Del humorismo”, del alemán Jean Paul Richter, incluido en el libro *Teorías estéticas*.³³⁷ A continuación detallaremos algunas escenas puntuales de la película para luego realizar una lectura crítica de acuerdo a determinadas ideas de Richter. Mencionaremos primeramente la escena en la que aparece Paquito (Javier Cámara), un personaje secundario, amigo del personaje principal Ignacio-Juan, interpretado por Gael García Bernal. En la escena, que tiene lugar durante los primeros minutos, vemos a Ignacio y a Paquito en una típica estética visual *camp* almodovariana.³³⁸ ambos, travestidos, sobre el escenario de un club nocturno, bailan una danza árabe y todo el cuadro se tiñe de cierto desparpajo, de cierta exageración, de cierta hipérbole en los modos, en los gestos y en la estética de los dos transformistas (la Figura 38 muestra a Ignacio-Juan transformado en una imitación de Sara Montiel). Todo este aparato humorístico que se ubica en la primera parte del film forma parte de un recurso que Almodóvar articula en otras de sus películas en el momento en que comienza a narrar la historia valiéndose de un humor que inmediatamente desaparece para dar paso a una narrativa con otros tintes no tan reideros.

Otra escena en la que encontramos una intervención humorística nos sitúa en una habitación en la que, luego del show en el club nocturno, Paquito yace en la cama junto a un joven desnudo. Ignacio (que utiliza el nombre artístico de “Zahara”) entra en la habitación y, luego de observar el cuadro, y en un raptó de envidia,

³³⁷ Richter, 1992.

³³⁸ Amícola, 2000, afirma que en la estética *camp* participa lo nostálgico (esto a partir de sus disquisiciones sobre Copi) y que la parodia que opera en textos que ostentan este tipo de construcción aporta resultados imprevisibles. La androginia en el papel encarnado por García Bernal demuestra una ambigüación de rasgos que se mezclan en condiciones inéditas.

pronuncia la frase: “Claro, para las cosas malas, las dos juntas, pero para las buenas, tú sola”. Sobre este fragmento verbal lingüístico haremos foco, interpretándolo como una ocurrencia, como una manifestación repentista, que de alguna manera forma parte del universo propio del *camp* y del sujeto transformista y que genera el efecto humorístico tanto por el empleo del género femenino que Ignacio utiliza para referirse a él mismo y a su amigo, como por el contenido de esa misma frase. Podemos asegurar que, en este film, mucho de lo humorístico está introducido por el personaje de Paquito, que vendría a ser algo así como “el tonto de la historia” y cuya intervención no modifica demasiado el curso de la narración principal, por lo que debemos entender que su participación entonces se torna “catalítica”. En los primeros minutos, sobre todo, Paquito aparece como un elemento que descontractura y contrasta con la historia principal que luego ha de desarrollarse *in extenso* e *in profundis*. De allí que, considerando la completud de la historia, y dado el tono del film en su totalidad, el subrayado de sus acciones no son nada congruentes con el periplo diegético articulado. Al comienzo de la película, en la escena del club nocturno o cabaret, a modo de simple ejemplificación, Paquito introduce el número de su compañero ante el escaso público presente con las siguientes palabras: “¡Aplaudid un poquito, coño!”. Un poco más adelante, ambos se encuentran consumiendo cocaína y oímos a Paquito decir: “Pásame otro. Ya sabes que yo creo en la pareja: dos polvos, dos rayas, dos amigas”. Este personaje, por lo tanto, funciona como un ornamento, como un elemento de color que no modificará en nada el curso de la diégesis (Roland Barthes diría que su inclusión reviste la cualidad de “lo completo”).³³⁹ La inclusión de este tipo de personajes también forma parte de la tradición fílmica almodovariana, que suele colocar a estos individuos — casi tontos, casi torpes— para generar el humor en una clara mixtura genérica y en una yuxtaposición de registros de modo que el clima de la historia no sature con un tono lúgubre, demasiado avasallante en reiteradas oportunidades.

En otra escena, Ignacio es convocado para actuar en una película. El joven deberá interpretar el papel de una transformista y, para mejorar la calidad interpretativa de su personaje, se entrevista con una transformista que imita a Sara

³³⁹ Barthes, 2005, página 16.

Montiel. En la entrevista, que tiene lugar en un camarín, Ignacio comenta que es actor y que quiere aprender sobre los modos y los rictus para encarnar su papel. La transformista, entre otras cosas, le hace ciertas observaciones hasta que en un momento, con una sinceridad brutal, Ignacio le responde: “Tú no eres actor. Tú eres maricón”. En esta frase “impactante”, “políticamente incorrecta”, se ponen en juego una serie de paradojas, de sentidos varios y distintas apuestas polisémicas ya que, desde su propia ignorancia, Ignacio le niega la calidad actoral a la transformista y solo se atiene a su condición sexual sencillamente por advertir que se trata de un actor travestido. El repentismo se alza, de ese modo, y se abre paso más allá de las varias articulaciones que existen sobre los preconceptos y prejuicios ligados a, como se podría imaginar, los estudios de la perspectiva de género. Sin embargo, más allá de estas cuestiones, lo humorístico se decanta de manera simple, depurada, y se aloja en una frase simple que genera la comicidad antes que cualquier otro juicio de valor ético o estético.



Figura 38

A continuación, veremos algunas de las ideas de Richter acerca del humor y pasaremos a relacionar estos conceptos con las escenas descritas anteriormente. Retomaremos en principio el concepto de Richter que define al humor como algo universal.³⁴⁰ En ese sentido, podemos conceder que en muchas historias, sobre todo en aquellas dominadas por el drama y la tensión, hay un personaje cuyas acciones funcionan como un elemento atenuante, de alivio. Podemos señalar, por lo tanto, que la “tontería” es de carácter universal y que su inclusión funciona siempre como

³⁴⁰ Ídem, página 8.

factor que diluye ciertas densidades narrativas.³⁴¹ Es innegable la doble función del humor: por un lado, es capaz de generar la risa, el *divertimento* y el componente hilarante siempre y cuando sus mecánicas sean correctamente ejecutadas; por otro, es capaz de atenuar los velos dramáticos y de descomprimir situaciones de tensión en lo que podemos definir como una “válvula de escape”. Es por eso que muy bien podría hablarse de “la congruencia de lo incongruente” en el sentido de la funcionalidad que ostenta una completud textual, aquello que, en principio, puede sonar impertinente o desubicado en algún pasaje del relato. Si bien en ocasiones la alegría suele atribuirse a los pueblos “alegres” —dice Richter— no como un sinónimo de bienestar ni de felicidad, sino más bien como un elemento necesario para amenizar sus desdichas, la observación cabe perfectamente a esta idea del humor como elemento descontracturante, atenuante, aliviador. Richter, para ilustrar su postura, cita ejemplos tomados de la literatura (Swift, Rabelais, Cervantes, Goethe, Shakespeare, entre otros) y señala que los grandes escritores siempre han escrito historias con humor, factor que refuerza la idea de su universalidad.³⁴²

Ya Barthes, en “El efecto de realidad”³⁴³, se ha referido a la importancia de lo aparentemente catalítico en el relato. Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos decir que Paquito es un personaje cuyas acciones son catalíticas y que, a la vez, y por ello mismo, funciona como “válvula de escape”, como atenuante, como un alivio dentro de una historia dramática.

En un breve *racconto* de los conceptos que nos interesa rescatar de Richter, entonces, traeremos a la memoria la idea de que el humor inspira seriedad y que de lo humorístico emana la reflexión. Los grandes humoristas han sido, de algún modo, graves.³⁴⁴

³⁴¹ Ídem, página 11.

³⁴² Ídem, página 22.

³⁴³ Barthes, 1987.

³⁴⁴ Esta idea, en apariencia oximorónica, incongruente, ha sido retomada por varios autores para destacar el doble sentido del humor que es, en definitiva y como quiere el refrán, “cosa seria”. Aquella frase, “tú no eres actor. Tú eres maricón”, articulada con total seriedad por parte de Ignacio, muestra una ignorancia por un lado, pero, por otro, esconde toda una serie de cuestiones ligadas a las problemáticas del género y a todo lo que puede —o no— considerarse como “políticamente correcto”. Pero, además de todas estas percepciones de orden más bien sociológico, existe también el efecto provocado por la dinámica lingüística, por la articulación verbal de una frase que se vale del encabalgamiento y de la repetición rítmica para enfatizar lo que aparenta ser un argumento irrefutable, una verdad incuestionable que no admite réplica.

Según Richter, “después de cada tensión patética, el hombre experimenta ordinariamente la necesidad del descanso que el humor proporciona”.³⁴⁵ En esta frase se resume la noción aristotélica del humor; del humor como un benefactor que viene a descomprimir determinadas tensiones propias de la cotidianidad y que de algún modo se relaciona con el “descanso intelectual”. Resulta que el humor necesita del componente intelectual para enriquecerse y nutrirse de nuevos artificios: la decodificación del humor supone un mínimo entendimiento de determinados fenómenos sociales y culturales que el narratario interpretará de distintos modos. En el caso puntual de *La Mala Educación*, el personaje que trae reposo ante la tensión de la trama está encarnado fundamentalmente en Paquito, pieza que Almodóvar mueve sobre el tablero con intencionada intermitencia para ir ajustando los niveles de dramatismo que supone la historia narrada en primer plano.

5.6. LA PIEL QUE HABITO (2011)

Pasemos a revisar los mecanismos “incongruentes” en *La piel que habito*, película del 2011, no sin antes resumir su historia.

³⁴⁵ Richter, 1992, página 88.



Figura 39

Desde que su mujer sufre quemaduras en todo el cuerpo en un accidente automovilístico, el doctor Robert Ledgard (personaje encarnado por Antonio Banderas), eminente cirujano plástico de Toledo, se interesa por la creación de una clase de piel con la que habría podido salvarle la vida. Doce años después, mediante un procedimiento vinculado a la tecnología celular, consigue crear una piel sensible a las caricias, pero, a su vez, una auténtica coraza contra todas las agresiones externas e internas. Además de largos años de estudio y experimentación, Ledgard necesita una cobaya humana, una cómplice. Los escrúpulos nunca fueron un problema, no forman parte de su carácter. Marilia, personaje encarnado por Marisa Paredes, la mujer que se ocupó de él desde el día en que nació, es su compañera y servidora fiel. Ahora solo le queda conseguir a la cobaya. Al cabo del año desaparecen de sus casas decenas de jóvenes de ambos sexos, en muchos casos por voluntad propia. Uno de estos jóvenes acaba compartiendo con Robert y Marilia la espléndida mansión El Cigarral, y lo hace en contra de su voluntad, pues es justamente quien se vuelve el experimento del médico. El joven, Vicente, es encontrado culpable por parte de Ledgard en un supuesto abuso sexual de su hija Norma, situación en la que nada tiene que ver, pues solo traba una fugaz e inocente relación con la hija del médico. Como venganza, creyendo que Vicente es culpable, lo secuestra en su propia mansión y lo somete a una operación de cambio de sexo

(la Figura 39, el afiche, muestra los rostros de Ledgard y de Vicente-Norma), puesto que parte de su morada tiene unas sofisticadas instalaciones quirúrgicas. Pasados los años, Vicente, ahora devenida en una hermosa mujer de nombre Vera, es una bella joven que, al final de la historia, toma revancha asesinando tanto a Ledgard como a Marilia, tras años de tortura tanto psicológica como física. Luego de escapar de El Cigarral, Vera/Vicente retorna a su Galicia natal a la casa donde viven su madre y su hermana.³⁴⁶

Para el tema del humor en *La piel que habito* utilizaremos tres escenas puntuales que luego pondremos en diálogo con un texto clásico, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*, de Mijaíl Bajtín.³⁴⁷

La primera escena tiene que ver con un *cameo* por parte del hermano de Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, quien es, además, el principal productor general del director. Esta escena, de carácter catalítico (pues su funcionalidad poco contribuye a la trama que se viene dando hasta ese momento), muestra a Agustín entrando en la tienda de costura y confección en la que trabaja Vicente con su madre y su hermana en Galicia. El personaje aparece en el local con un montón de ropa que era de su mujer y, como ella se ha marchado de manera inesperada de la casa, pretende vender todas aquellas prendas a los dueños del negocio, y para eso acompaña la oferta con un discurso rayano en lo “lastimero”.

La segunda escena muestra una charla descontracturada entre los personajes de Vicente y Norma (es decir, el joven que luego será sometido a la fuerza a una intervención quirúrgica de cambio de sexo, y la hija del médico cirujano) en el jardín de una casa, durante una fiesta en las afueras de Toledo a la que han sido invitados. En esa contextualización singular, Vicente le pregunta a su compañera si ha tomado pastillas (“pastis”), refiriéndose a estupefacientes, a drogas,

³⁴⁶ La veta melodramática (articulado, fundamentalmente, en el género telenovelístico) se advierte fácilmente en este relevo de núcleos: la presencia de ciertas “inverosimilitudes” que se traducen en hechos hiperbólicos, o rocamboleros, muy bien invitan a formular el siguiente interrogante: ¿podría pensarse que muchos de los efectos humorísticos en Almodóvar dependen de la parodización de elementos correspondientes al melodrama? La respuesta parecería ser afirmativa.

³⁴⁷ Bajtín, 2003.

y la muchacha le responde afirmativamente, cuando en realidad ella está haciendo alusión a los medicamentos psiquiátricos que por cuestiones de salud debe ingerir.

La tercera y última escena es una en la que aparece Zeca, el hermano del doctor Robert Ledgard, en El Cigarral, el caserón de Toledo. La aparición de este personaje es humorística porque, rompiendo la congruencia de la progresión temática hasta ese instante, se presenta disfrazado de tigre. Cuando llega al caserón, Zeca, que en ese momento viene de un carnaval, muestra una de sus nalgas para exhibir una marca de nacimiento y así certificar su identidad a su propia madre que lo ve a través de una cámara de seguridad.

Con respecto al humor, Bajtín desarrolla en el libro mencionado el concepto de “humor carnavalesco” para referirse a un tipo de humor que se vincula a lo festivo y que es, de algún modo, “patrimonio del pueblo”.³⁴⁸ Esta idea fácilmente se relaciona con el tipo de humor presentado en *La Piel que Habito*, que tiene una irrupción en la diégesis con la aparición de Zeca disfrazado de tigre. Esa intervención es humorística no solo por el contexto festivo y popular que sugiere el espíritu carnavalesco, sino porque además invita a una ruptura con la estilística general del relato, sacando de contexto determinados elementos que, una vez puestos en contraste, llevan al humor: la sola aparición de Zeca disfrazado ya es humorística y promueve cierto rictus cómico, y más que nada, fundamentalmente, cuando se da vuelta y muestra su trasero (he allí, por lo demás, otra muestra de una ruptura en la progresión estilística de la historia que la película venía desarrollando hasta ese mismo instante).

La primera escena escogida, aquella en la que vemos a un hombre deshaciéndose de la ropa de la mujer que acaba de abandonarlo, se corresponde con una escena de carácter totalmente soslayable, prescindible, sin mayor incidencia en el periplo diegético hasta allí. Esta escena, por otro lado, hace pensar en un pasaje del libro de Bajtín que expone que “el autor emplea el humor cuando se coloca fuera del objeto principal aludido y lo interrumpe”.³⁴⁹ Agrega Bajtín que la risa, como efecto de circunstancia de alguna acción secundaria o satélite que interrumpe una

³⁴⁸ Bajtín, 2013, página 39.

³⁴⁹ Ídem, página 83.

acción fundamental, retardándola, es un fenómeno particular.³⁵⁰ De acuerdo a esta exposición, podemos vincular la idea de risa con la escena del hombre abandonado y despechado que pretende vender las prendas de su mujer recientemente fallecida: el director construye una situación dramática, pero de algún modo tal retórica conduce a un humor en que lo cómico resulta de una acción absolutamente soslayable y que demora la acción fundamental (en este caso, lo reidero se produce a partir de una digresión al tema principal que se viene proponiendo en la historia: he aquí una variante de lo que denominamos “ruptura de la expectativa” en torno, en este caso, a lo temático).

En otro pasaje, Bajtín da cuenta de formas lingüísticas más o menos novedosas en relación con determinados géneros inéditos, cambios en el sentido o en la forma de la comunicación verbal, el empleo de epítetos, diminutivos o apodos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso, ciertas expresiones inconvenientes, la modificación semántica y el desvío sémico. Son estas algunas de las expresiones que Bajtín utiliza para referirse al humor en la cultura de la Edad Media, siempre en el contexto de la ceremonia carnavalesca.³⁵¹ Muchas de estas modificaciones semánticas, desvíos sémicos o cambios de sentido operan en la segunda escena que hemos mencionado: Norma y Vicente, dos personajes que traban una relación en medio de una fiesta y que se están conociendo, entablan un diálogo en el que Vicente se construye como una persona adicta a determinadas pastillas. Él le pregunta si también consume “pastis”, es decir, si también utiliza esas drogas. No obstante, un cambio de sentido opera en la conversación y Norma entiende el significado de esas “pastis” no ya como drogas recreativas sino más bien como medicinas, que son precisamente lo que ella está ingiriendo por una recomendación psiquiátrica. La respuesta de Norma, entonces, se desvía hacia la enumeración de los fármacos psiquiátricos que acababa de suministrarse por orden de algún profesional. Ese *enredo* lingüístico (que constituye lo que se entiende por “equivoco”) que se instala en la conversación por un cambio de sentido es, por lo tanto, un recurso humorístico y el efecto cómico queda aquí determinado por ese choque o

³⁵⁰ Ídem, página 84.

³⁵¹ Ídem, página 117.

contraposición semántica (he aquí la solución humorística articulada a la manera de un “malentendido”: nótese que en reiteradas oportunidades se suele usar la expresión “de enredos” para la rotulación metadiscursiva de ciertas comedias).

Otra idea que tomamos del texto de Bajtín es la de las groserías blasfematorias dirigidas a divinidades, las obscenidades y las transgresiones que se producen en un contexto carnavalesco, espacio y momento en los que se produce cierto fenómeno de “tregua” en lo que concierne al respeto por los cultos, los protocolos o las personalidades de los señores feudales. El autor también se refiere al género de lo grotesco en términos de una exageración de la figura que dista de la armonía de la belleza (sin lugar a dudas, esta observación bajtiniana es fácil de ponerla en relación con el fenómeno estético del *camp*).³⁵² Todo esto, que de alguna manera convoca ideas nietzscheanas sobre la convivencia de lo apolíneo y lo dionisiaco, puede relacionarse también con la escena en la que el hermano del doctor aparece disfrazado de tigre (Figura 40) y que se desprende del contexto carnavalesco. Tanto la aparición repentina del personaje como su atuendo festivo no están exentos de ciertos rasgos grotescos que solo podrían ser normalizados si se entienden en cierto contexto. De todas maneras, aun cuando el personaje explica que se encuentra en el medio de una fiesta, no deja de ser cómico el choque visual y estilístico en la escena, sobre todo si se tiene en cuenta que precisamente las escenas anteriores y posteriores gozan de un alto grado de dramatismo. He aquí entonces uno de los resultados fundamentales del armado de una escena que podría categorizarse como ligada a la “incongruencia”: la articulación de una situación diegética que muy bien podría definirse como caracterizada por un efecto tragicómico.

³⁵² Ídem, página 120.



Figura 40

CONSIDERACIONES FINALES

Podemos establecer, en un movimiento conjetural, una primera división tripartita para clasificar la configuración del humor en el cine de Almodóvar. Películas como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *Los amantes pasajeros* o *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* pueden clasificarse como comedias en sentido estricto, en las que el humor es un motor constitutivo e insoslayable. De hecho, siempre que uno se asoma al universo metadiscursivo que da cuenta de tales films, nos podemos encontrar con el etiquetamiento unánime de “comedia”, más allá de que, luego, al mencionado sustantivo se le agreguen expresiones tales como “dramática” o “de enredos”. De todas maneras, parecería que no hay lugar para la discusión, ya sea en lo que respecta a lo cualitativo como a lo cuantitativo que tales películas son fácilmente rotulables, sin espacio para los matices genéricos.

En cambio, en otras películas, el humor convive con “lo infausto”, en una mixtura entre lo humorístico y lo hondamente “desgraciado”. Es el caso de *Carne trémula*, *Laberinto de pasiones* y, especialmente, *Todo sobre mi madre*. En todas ellas existe un contraste, y/o un equilibrio entre la comedia y el drama, en el que acaba imponiéndose “lo solemne” de la diégesis. Como hemos podido ver en sus capítulos correspondientes, esta veta dramática queda aliviada en ciertos momentos de la trama con ciertas dosis de efectos humorísticos. Esto es: existe una convivencia de ambos climas, que se alternan particularmente, en cada caso fílmico. Y tanto es así que en reiteradas oportunidades se vuelve difícil la tarea de etiquetar tales textos. Por consiguiente, bien vale aquí acudir a esos adjetivos compuestos que remiten a nombres de géneros y que resolverían la tarea: “tragicómico”, “melodramático”.

La tercera posibilidad en este armado clasificatorio engloba películas como *La mala educación* y *La piel que habito*, en las que lo risible está aparentemente ausente, o casi ausente. Esta modalidad se corresponde con aquellos films que permiten un trabajo humorístico altamente dosificado. Vaya, a modo de ilustración, el personaje de la travesti, encarnado por el actor Javier Cámara que, a través de sus gestos, palabras y actos, filtra instantes risibles durante los primeros minutos de *La mala educación*. A partir de entonces, se produce un quiebre absoluto en el plano diegético: el resto de la historia es completamente dramático, lo humorístico está en

la mayor parte vedado. Lo mismo sucede en otra de las películas: *La piel que habito*. Allí no hay prácticamente casi ningún resquicio por donde pueda filtrarse el humor durante toda la historia. Y, sin embargo, sí existe el fenómeno humorístico en tales historias tan “crudas” en el plano de la diégesis, solo que ese humor rápidamente se ve “eclipsado” tanto cuantitativa como cualitativamente.

Intentemos el siguiente trazado descriptivo-analítico, solo que ahora nos atendremos a una cuidada cronología de las películas del director (va de suyo que hemos de retomar aquí los lineamientos generales que, en sus correspondientes capítulos, hemos desarrollado *in extenso*):

En ***Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*** asistimos a un tipo de humor que se ancla en lo escatológico y que pretende el golpe efectista de la sorpresa mediante diálogos descarnados, disparatados, desubicados y delirantes que se desvían de la norma y de nuestras expectativas, pero que fundamentalmente atentan contra el denominado “verosímil social”.

Laberinto de pasiones, por su lado, es una comedia de enredos, que posee una marcada estilística *camp* en su construcción, y en la que el collage y lo laberíntico son los elementos de un humor que se focaliza en lo hiperbólico, lo satírico, lo extravagante y en la que “lo deforme y lo feo” generan el efecto cómico.

El humor en ***Entre tinieblas*** consiste en contravenir normas. Lo ordinario no tiene cabida en el universo narrativo de este film y las expectativas son forzadas hasta el punto de la ruptura. Aquí, la transgresión del principio de presunción de coherencia es la llave del humor, siempre que se tenga en cuenta que ese “principio de coherencia” hay que entenderse si es que se lo pone en diálogo con su correspondiente contextualización social.

Lo cándido y lo ingenuo son la cifra de lo humorístico en ***¿Qué he hecho yo para merecer esto!*** En este relato cinematográfico, lo cómico está cristalizado a través de “lo vulgar” y “lo absurdo” como contradicciones de la intelectualidad y lo civilizado. Hay aquí una especie de humor que produce, casi inmediatamente después de lo risible, una crítica nostálgica que obliga a cierta introspección.

La anfibia es la clave del humor en **Matador**. Un tipo de humor que, a través del vínculo ontológico entre el sexo, el amor y la muerte, invita al establecimiento de múltiples relaciones semánticas y a la creación de proyecciones que permitan una clave interpretativa de la realidad (laten en estas palabras muchas ideas fundamentales de Georges Bataille o de Sigmund Freud).

En **La ley del deseo**, la repetición y el humor se encuentran ligados íntimamente toda vez que ciertos lugares comunes en la filmografía del director generan un placer tácito en un narratario que ya identifica la voz y la narrativa de su cine. La figura retórica de la repetición está entrelazada aquí con ciertos movimientos diegéticos que disparan lo reidero, tal como es el caso de la escena en la que el director de teatro escribe una carta como si fuera otro, tras lo que le pide a ese otro que la firme, como para pensar que ese otro es el autor de ese contenido.

En **Mujeres al borde de un ataque de nervios** nos reímos de lo que, siendo absurdo, se nos presenta como razonable, de lo incoherente, de lo apenas probable. Lo que resultaría absurdo en el mundo real tiene sentido en la diégesis de este film que invita a la aceptación humorística de sus propias leyes internas. Pues bien, hay que comprender que en ocasiones el humor propone el establecimiento de ciertas “leyes” (ligadas al plano estilístico fundamentalmente, es decir, que se corresponden con los estilemas almodovarianos) que van más allá del realismo cinematográfico.

El humor, en tanto operación cognitiva, se opone a la razón. Aquello que se vuelve inconcebible o inverosímil es la clave de lo humorístico y precisamente este efecto es el que se observa en **Átame!**, film en el que lo desbordante y lo hiperbólico provocarían la risa

En **Tacones lejanos**, en cambio, el humor ya no es solamente un elemento meramente descontracturante, sino que permite además una neutralización de la tristeza. El humor puede ser interpretado aquí como elemento de evasión y de crítica introspectiva.

La burla, la sátira y la parodia como elemento que legitima y subvierte lo parodiado son los rasgos del humor en **Kika**, un tipo de humor ácido y crítico de la realidad, especialmente del mundo de los medios de comunicación.

El matrimonio entre un humor escatológico, que atenta contra lo decible, y un humor que se vale del mecanismo retórico de la hipérbole (genuino estilema almodovariano) como vehículo de la extrañeza es la fórmula de la comicidad presente en **La flor de mi secreto**. El humor actúa en este film como un vaivén que va desde la risa hasta el llanto y que no es retaceado en diferentes escenas en las que no falta el “mal gusto” o lo “políticamente incorrecto”.

En medio del drama representado en **Carne trémula**, el humor funciona como un equilibrante entre lo dramático y lo cómico y, fundamentalmente, como una descarga de la tensión emotiva acumulada en la trama. El humor es, en este film, “desubicado” e “inapropiado” pero, a la vez, un recurso que alivia el drama representado.

La ironía como fuente de humor, el recurso de decir lo opuesto a lo que pretende darse a entender, es lo que puede advertirse en **Todo sobre mi madre**. También el efecto de lo risible en contraste con el drama, el humor inteligente, de la sensatez, del pensamiento, opuesto al facilismo del *gag*, es otro recurso que Almodóvar utiliza para subrayar lo dramático. El humor, aquí, funciona como “un velo que disfraza alguna verdad”.

En contraste, diremos que en **Hable con ella** asistimos a un humor que se vincula al distanciamiento y al extrañamiento como maneras de provocar el impacto de lo no-esperable, del desconcierto, de la incongruencia. Lo cómico aquí, muchas veces, será introducido por la ironía de un “alma melancólica” que es capaz de divertirse con aquello que la entristece.

En **La mala educación** asistimos a un tipo de humor que es algo así como un descanso intelectual de las tensiones narrativas. Lo cómico vuelve a funcionar en este film como elemento descontracturante y aliviador de tensiones. En este caso, ese efecto de reposo está emparentado con la presencia de un personaje en particular (Paquito) que el director usa para “aflojar” situaciones de tensión.

En **Volver** el humor se construye alrededor de la ironía y de la burla. Estos recursos se combinan, además, con el humor de la incongruencia, de lo hilarante, poniendo distancia entre dos elementos determinados e incluyendo paradójicamente

una cosa en un concepto que no le corresponde. El humor en este film está muy mimetizado no ya con la palabra, sino más bien con lo que sugiere la imagen.

Lo defectuoso y lo caricaturesco son el pilar del humor en **Los brazos rotos**. La construcción del personaje que parodia al estereotipo y que hace comedia de sí mismo, la extrañeza que distingue a una persona determinada del medio que la rodea y el contraste visual que se vincula al impacto de lo inesperado provocan en este film el rictus reidero en el narratario.

En **La piel que habito** el humor es escaso y se vincula a lo carnavalesco, a circunstancias festivas que son patrimonio popular. También asistimos a pequeñas dosis de humor que llegan por contraposición semántica y ciertos desvíos sémicos que dan lugar a dobles interpretaciones y matices humorísticos que apelan al doble sentido.

En **Los amantes pasajeros**, en cambio, el humor es más efectista y se vale de la sátira y de la burla como alteraciones ridiculizadoras. Lo grotesco, lo descabellado, el sinsentido y lo monstruoso son en este film los vehículos del humor.

Finalmente, en **Julieta** lo humorístico está determinado por la caída de la certidumbre y por el contacto entre elementos que no comparten el mismo universo de sentido, lo que produce cierta irrupción y obliga al narratario a cierta decodificación. En este film, lo humorístico también se circunscribe a factores históricos y espaciales particulares toda vez que la historia representada recorre una larga línea temporal.

La contextualización témporo-espacial (la *Weltanschauung*, para utilizar el término acuñado por Wilhelm Dilthey) siempre ha de influir en los múltiples fenómenos sociales por los que experimentamos un movimiento risueño, pero también en el modo en que lo ejecutamos, en qué lugar es más pertinente, con qué objetivo, y de qué manera son considerados los individuos. De este modo, el contexto tanto social como cultural ha de delimitar la forma en que se produce la construcción del sentido del humor, pues este reflejará diversas modalidades sobre el universo cultural y el espacio puntual en el que se lo describa. Lo humorístico da cuenta de las perspectivas preceptuales ligadas a la cultura, lo que proporciona un

buen modo para comprender las maneras del pensar y del sentir que la cultura ha configurado. El humor es un hecho que está determinado por la cultura imperante en cada contextualización histórica, y eso ha ido experimentando una evolución a lo largo de los tiempos tanto en sus formas de manifestarse como en su valoración social. La historia tiene la capacidad de aseverar más que los diccionarios sobre lo que significa el sentido del humor, y a la vez puede ilustrar cómo este interrogante no solamente brinda múltiples respuestas por medio de las diferentes acepciones a través de las etapas históricas.

Los distintos tiempos de la sociedad y de la cultura han influido en el sentido del humor y también en sus correspondientes manifestaciones. Lo enunciado hasta aquí es útil para el objetivo de la presentación de este constructo como una dimensión con indisolubles vínculos sociales, y para la afirmación de que los valores que imperan en el momento y en la circunstancia ideológica de un tiempo afectarán varias facetas que constituyen el sentido del humor.

Si el instante cultural y social por el que se atraviesa es defendido como un hecho a contemplar para entender lo que significa el sentido del humor, la actualidad ha de ser, del mismo modo, ilustración de este fenómeno, de modo tal que su influencia ha de quedar patente cuando se estudia y se mide el sentido del humor. El grado de influencia al que nos referimos puede verificarse si consideramos lo que ha venido a llamarse como *posmodernidad*. No es este un trabajo que da cuenta de las características constitutivas de la era posmoderna, sino que lo que se busca sostener es que si la tesis presente ha sido situada de manera cronológica en fechas recientes, de manera concreta entre fines de los años setenta del siglo XX, y la actualidad, podrá seguir brindándose información que sirva para dejar en evidencia los lazos sociales e históricos del humor. La “biblioteca” que puede encargarse de ir mucho más allá en la categorización de la posmodernidad es bien amplia. Con el objetivo de no dar información tangencial al propósito de la presente tesis, se debería sostener sencillamente que se ha afirmado que la sociedad de la contemporaneidad podría ser comprendida y definida como una *sociedad humorística*, en cuanto a que se trata de una sociedad con unos códigos de humor bastante frecuentes y peculiares. Se sabe entonces que el humor ha experimentado

una evolución, y los estímulos por los que las distintas sociedades se ríen, también. Las características de la sociedad de la posmodernidad apuntada por Gilles Lipovetsky tendrían su articulación en el sentido del humor del momento actual. Advirtamos un par de ideas esgrimidas en el capítulo “La sociedad humorística”, del texto de Lipovetsky:

Pero si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico.³⁵³

Este “clima ampliamente humorístico” podría ser ordenado, como lo haremos a continuación, con una clasificación tripartita que seguramente podrá llegar a ordenar las distintas posibilidades humorísticas abordadas en la presente tesis y que, por otro lado, retoma una tipología contemplada por Damián Fraticelli en su tesis doctoral.³⁵⁴

Postura sobre el humor como fenómeno de “superioridad”

Los orígenes de las teorías enmarcadas aquí se ubican en las distintas ideas vertidas por Platón³⁵⁵ y por Aristóteles,³⁵⁶ y se refieren al cuerpo de teorías más ancestral sobre el sentido del humor. Ambos filósofos se propusieron instaurar “reglas” a la expresión humorística, puesto que esta habituaba ser entendida como una provocación hacia las “desventajas” de la ajenidad, ya que la risa ha de ser tenida en cuenta en tanto expresión de los sentimientos de *superioridad* de algunas personas sobre otras. De acuerdo a los planteos primigenios de estas teorías, los

³⁵³ Lipovetsky, 1986.

³⁵⁴ Fraticelli, 2016. Si bien el autor se refiere a una clasificación que distintos autores contemplan y que está compuesta por cuatro modalidades, en lo personal encontramos que una de las tipologías, la de la “inversión”, muy bien puede subsumirse dentro de la postura del “humor como incongruencia” que veremos más adelante.

³⁵⁵ Platón, 1988, según la versión de Gredos, Libro II, 388 E.

³⁵⁶ Aristóteles, 1992: versión de Gredos, 1451b11-15 y 1453a, 35-39.

individuos no deberían cultivar la risa, ya que el que la provoca o la comparte estaría dando cuenta de su propia ignorancia por verse superior y con más virtuosismo, más allá de que su expresión se asociaría a alguna forma de malicia con relación al prójimo. La formalización de semejantes ideas en construcción teórica es conferida a Thomas Hobbes,³⁵⁷ cuando afirma que la raza humana es un conjunto de individuos en una continua comparación de los unos frente a los otros. La risa representa, en este sentido, una especie de fenómeno evolutivo de gestos de agresión que se han observado en los primeros humanos. Cualquier manifestación de risa, con el signo distintivo de abrir la cavidad bucal y mostrar los dientes vendría a ser una señal de aclimatación, o adaptación, superior a contextualizaciones o circunstancias determinadas, lo que en otros instantes vendría a ser una especie de respuesta ante una eventual amenaza. La risa es un modo de decir que “nosotros somos más fuertes y estamos mejor adaptados” que los sujetos de los que nos reímos, nuestros “adversarios”. La rivalidad y el antagonismo entre nuestros ancestros, y el consecuente triunfo final en la modernidad son simbolizadas por el ridículo. Con estos postulados teóricos, el humor constituye el producto de la superioridad de una persona frente a otras. Charles Gruner, quizás uno de los mejores exponentes de la contemporaneidad de esta postura, en su libro *The game of humor: a comprehensive theory of why we laugh*,³⁵⁸ sostiene que el ridículo y los defectos de los otros son los componentes de base de todo fenómeno humorístico y circunstancia de humor. Según él, si se quiere entender cualquier elemento humorístico solamente se necesita hallar a alguien para ser ridiculizado, de modo que exista tanto un quién, un cómo y un porqué.

Un referente insoslayable de los postulados teóricos de la superioridad/denigración que se ha visto en la presente tesis es Henri Bergson, con su libro *La risa*.³⁵⁹ Este filósofo parisino arguye que el humor es, entre otras cosas, el producto de las desventajas ajenas, pero desventajas que están englobando, asimismo, los desvíos con respecto a los mandatos de la sociedad. De este modo, el humor puede ser utilizado como una suerte de arma social dirigida contra aquellos

³⁵⁷ Hobbes, 1989.

³⁵⁸ Gruner, 1999.

³⁵⁹ Bergson, 1986.

que no estarían actuando de acuerdo a los cánones sociales, o que se “salen” de ellos, y estaría basado en bromas e ingenio con el objetivo final de ejercer una ridiculización hacia los otros. Esta postura teórica significaría que los sujetos que se ríen o se divierten más ostentarían un mayor grado de agresividad, de hostilidad, de prevalencia, puesto que el humor desde esta perspectiva supone, en síntesis, el reírse de los otros, de los defectos de los demás, de sus eventuales desgracias, o de lo que les hace distintos ante la propia superioridad. Los individuos con mayor sentido del humor experimentarían una tendencia hacia una mayor *apreciación* de los estímulos (piénsese, a modo de ejemplificación, en los chistes o las viñetas cómicas) con un contenido de agresión o de hostilidad en lo que atañe a las deficiencias de los otros. Del mismo modo, así como se dan las reacciones ante una situación humorística, y también se desencadenan por un sentimiento de superioridad en relación con los otros, cuando se puede percibir un conjunto de defectos, estos se producirían en mayor medida hacia sujetos con los que uno no se identificaría, y serían menos recurrentes ante personas con las que uno se asimila o alcanza algún punto de identificación. El extenso bagaje de indagaciones que presenta este conjunto de teorías las transforma en un campo conceptual de consulta necesaria si lo que se quiere investigar son los diferentes materiales con capacidad de generar una réplica vinculado al humor.

En este sentido, por ejemplo, las distintas escenas de los films almodovarianos en que aparezca, por ejemplo, la figura (el cuerpo) de la actriz Rossy De Palma (*Kika*, *La flor de mi secreto* o *Mujeres al borde de un ataque de nervios*), una “chica Almodóvar” singular dado el efecto ridiculizante que se produce en el momento de la mostración de sus comportamientos en la diégesis, encuentran un modo de enmarcarse en esta postura. Hay una percepción de los matices defectuosos en el mismo cuerpo de los personajes encarnados por dicha actriz que genera un efecto humorístico, gracias al instante en que irrumpen sus correspondientes acciones dentro de la historia.

Postura sobre el humor como “descarga”

Esta postura presenta parte de las ideas de Freud sobre el humor, puesto que las restantes teorías psicoanalíticas del humor se basan en sus postulados. El marco teórico freudiano sobre el humor puede leerse en gran medida en su libro editado en 1905, *El chiste y su relación con el inconsciente*.³⁶⁰

Freud diferenció entre tres clases de “experiencias alegres”: el chiste, lo cómico y el humor. La tesis implicada en los planteos de Freud es que el humor, y la risa como su mostración principal, se consideran como una suerte de alivio o liberación.

El chiste, lo cómico y el humor se sumergen en el imaginario que distingue todo el periplo intelectual freudiano. De este modo, el autor implica una tesis de economía de gasto y balance psíquico. Hay una necesidad de energía física en el ser humano que es usada para diversas circunstancias. Cuando no es necesaria para el logro de algunos objetivos, la energía que sobra es liberada. En el caso presente, gracias a la risa se instala el alivio o “el placer de la liberación cómica”. De acuerdo a Freud, el concepto de *humor* es reservado a circunstancias en que los individuos experimentan sensaciones negativas como el miedo o la ira. ¿De qué modo es producido lo que Freud denomina “humor”? La perspectiva graciosa de la circunstancia, de fenómenos incoherentes, absurdos o incongruentes, modifica su valencia, y llega a neutralizar la experimentación de una emoción negativa, pues toma un punto de vista diverso del hecho negativo. Así, la energía que se asocia a estos hechos negativos se volvería prescindible, lo que generaría la idea de que el humor es el placer del alivio que implica el cambio de punto de vista. Verificamos entonces a través de estos textos cinematográficos abordados que el humor constituye un mecanismo de defensa que permite encarar situaciones difíciles sin la necesidad de experimentar emociones de desagrado. Para Freud, el *chiste* es el medio por el que se expresan impulsos inconscientes de tipo sexual y agresivo. Su represión exige alguna dosis de energía. No obstante, ya que a través del chiste se pueden manifestar distintas reacciones enmascaradamente, se genera, por consiguiente, una acumulación de esta energía que ahora es sobrante, por lo que es liberada a través de la risa. De esta manera, en el chiste se ejecutan unas

³⁶⁰ Freud, 1997.

técnicas cognitivas de trabajo (condensación, unificación, por ejemplo), y que es lo que permite manifestarse a los impulsos agresivos o inconscientes. Así, existe un conflicto entre las exigencias impuestas por la vida en sociedad y las necesidades e impulsos. La sociedad demanda reprimir instintos sexuales y agresivos, pero el sujeto necesita manifestarlos. A través de los chistes, o bromas, pueden manifestarse los deseos reprimidos, puesto que, finalmente, “sólo son chistes”. De esta manera, al asistir a una comedia, a lo largo de los distintos “actos”, van generándose predicciones o anticipaciones de lo que va a suceder. Esta anticipación exige una “energía mental” dada. Cuando no sucede lo que se espera, la energía presente por la anticipación se libera en forma de risa, pues no resulta necesaria. Así, un mayor sentido del humor indicaría “un súper-yo menos crítico y exigente”.

Pertenece a esta postura, por ejemplo, la escena descrita de la película *Todo sobre mi madre* en la que el personaje de “la” Agrado lleva adelante su discurso que muy bien podría rotularse como un *stand-up*: todo el contenido de su discurso entra en flagrante contraste tanto con la escena anterior como con la posterior que son de una atmósfera altamente dramática. El discurso, por contraparte, tiene, desde el principio y hasta el final, ribetes humorísticos, risueños, a lo largo de sus cinco minutos de duración. La escena, evidentemente, hace “aflojar” esa tensión dramática que venía desarrollándose hasta ese momento, aunque tras su inclusión vuelve a desplegarse el drama en toda su plenitud.

Tacones lejanos también encaja en esta postura. Tal como lo hemos analizado en su correspondiente apartado, hallamos que aquel diálogo, promediando la historia, y que es una de las escenas que consideramos, es un intercambio comunicativo entre los cuatro personajes (Rebeca, Letal, Manuel y Becky del Páramo) en el medio de un ambiente festivo que rompe la “atmósfera diegética” hasta el momento. En efecto, hasta ese instante de la historia, los rencores y los resentimientos son los pivotes que hacen avanzar la narración. Con esa escena “frívola”, humorística, se produce, en consecuencia, un instante de alivio, de “descarga”: se trata de un paréntesis que hace aflojar la tensión diegética. De todos modos, terminado ese diálogo hilarante entre aquellos cuatro personajes, se retoma la atmósfera tensiva.

Freud distingue entre el humor y el chiste.³⁶¹ Este último constituye un acto de ocurrencia al que el sujeto se enfrenta de manera fortuita (por ejemplo, en el instante en el que se ve a alguien que tropieza, o en el momento en que alguien nos cuenta una ocurrencia). El chiste es una afloración de diversos elementos del nivel inconsciente a la conciencia. A juzgar por la índole represiva de los elementos constitutivos del inconsciente, tanto lo sexual como lo escatológico representan hechos sintomáticos en el proceso de construcción del chiste. En esa escena de *Tacones lejanos*, aquel diálogo plagado de pases humorísticos, de ocurrencias en uno u otro personaje, todos hacen alusión directa e indirecta a aspectos tanto de índole sexual como escatológica. Freud sostiene que, en tanto que el chiste implica el surgimiento de elementos inconscientes en la realidad, el humor implicaría justamente la negación de esa misma realidad.³⁶² En varios pasajes de la historia de la película, pero fundamentalmente en aquella escena descrita que transcurre en un local nocturno de *drags* en sus shows de transformismo y de interpretaciones musicales a través del *playback*, el chiste irrumpe “negando lo evidente”, algo que también el denominado “humor negro” comparte: la inclinación del yo a negar “lo triste” de la realidad. En esa escena, los personajes superan la realidad por medio de ocurrencias chistosas. En el humor, parafraseando a Freud, triunfa “el principio del placer sobre el principio de realidad”.³⁶³ Es lo que sucede en la escena: hay un paréntesis en la “cruda realidad” de los personajes para que tenga lugar este diálogo hilarante (y ese paréntesis es mostrado de modo disruptivo en el decurso del film). El humor no generaría un placer tan intenso como el chiste. Sin embargo, su naturaleza intrépida posee una fuerte atracción. La carcajada y la risa pertenecen al reino del chiste; la sonrisa, al del humor.

Postura sobre el humor como “incongruencia”

Para las teorías que consideran el humor como un efecto producto de

³⁶¹ Freud, 1997, página 583.

³⁶² Ídem, página 591.

³⁶³ Ídem, página 596.

una situación comunicativa caracterizada por la presencia de lo incongruente, el interés es un fundamento del orden cognitivo. Los antecedentes de estas teorías ya estaban en Aristóteles, en su *Poética*,³⁶⁴ cuando dice, por ejemplo, que una forma de que los asistentes a los encuentros rieran era crear una expectativa de lo que iba a decir para después sorprenderlos con algo que no esperaban. Esto es: hay allí algo del orden de la “ruptura de la expectativa”.

El humor, así, es una unión “disparatada”, entre dos conceptos, hechos, situaciones o ideas. Lo percibido de un modo determinado, de pronto, es visto de una forma diferente, improbable, cuando es presentado en un contexto extraño, y ello desencadena lo humorístico en el momento de la percepción de tal incongruencia. Lo incongruente habitualmente se produce de modo inesperado y sus respuestas de humor se asociarían con la sorpresa. En efecto, se ha planteado que la incongruencia está directamente ligada a la cantidad de sorpresa experimentada, lo que lleva a la idea de que la percepción humorística se asocia con la experiencia subjetiva de la sorpresa. Por lo demás, ya que hay indicadores fisiológicos y conductuales de la sorpresa, estos se localizan entre la detección de la incongruencia y la réplica del humor. En *The Act of Creation*, de Arthur Koestler,³⁶⁵ se propone el término “bisociación”, que refiere a la yuxtaposición de dos marcos de referencia incongruentes (o dos campos semánticos que están solapados), o a la detección de diferentes analogías en conceptos que por lo normal están alejados. Este proceso de bisociación es, según Koestler, además, el característico de la creación artística o científica. Así, para esta postura, el vínculo entre creatividad y sentido del humor ha tenido siempre una capital importancia. Hay un debate sobre si la incongruencia, además de ser condición necesaria, es suficiente, o faltaría, como sostenía Schopenhauer, un “final” con significación para eso que es inesperado.³⁶⁶ La mayoría de los trabajos que reflexionan sobre esta perspectiva usan la expresión “percepción del humor”. Así, la finalidad ha de ser analizar qué propiedades estructurales están presentes en

³⁶⁴ Aristóteles, 1992, según la versión de Gredos, segunda parte, 1451b, 11-15 y 1453a, 35-39.

³⁶⁵ Koestler, 1970.

³⁶⁶ Schopenhauer, 2002, página 184.

la manera de mostrarse los estímulos que acaban generando un efecto de incongruencia y, por consiguiente, en nuestro corpus, un efecto humorístico. En la discusión sobre la incongruencia por sí sola o vinculada a algún tipo de resolución, existen dos posiciones: una que contempla la incongruencia por sí misma como una condición necesaria y suficiente de la experiencia de lo humorístico, sin la recurrencia al proceso de la resolución. En la segunda postura, se produce la descripción de lo humorístico en tanto proceso con dos fases, la percepción de la incongruencia y su correspondiente resultado o efecto.

Una tipología tripartita como la aquí señalada ha de ser altamente útil como para comprender mejor la producción de Almodóvar, o la de cualquier artista, ya sea realizador cinematográfico, ya sea un creador de algún otro lenguaje artístico, pues da cuenta de las múltiples posibilidades en las que el Humor encuentra su modo de ser articulado. Es una conjunción de dos de las tres posturas, la de “la descarga” y la de la “incongruencia”, la que sobresale en la producción almodovariana por sobre la restante, “la postura de la superioridad”. En ambos casos, se percibe claramente el hecho de que se produzca una ruptura de las expectativas del sujeto narrativo. En el caso de la postura de la descarga, por el quiebre en el clima de la diégesis; en el caso de la postura de la incongruencia, debido al “cortocircuito” que se produce en la continuidad temática o “progresión temática” de la historia. Repitamos que hemos incluido una postura, la de la “inversión”, contemplada por Fraticelli³⁶⁷ en su tesis, dentro de la postura de la incongruencia, pues juzgamos que una de las formas de la “inversión” está vinculada a la “ausencia” de coherencia en un texto determinado. Esto es: en reiteradas ocasiones, la inversión del sentido, lo que también nos hace pensar en el juego irónico, paradójico o antitético de una manifestación dada con relación a su correspondiente contexto (más exactamente convendría usar el término “cotexto”), tiene como natural resultado la elaboración de un proceso que atenta contra la cohesión temática en el *continuum* de un relato cualquiera.

La clasificación tripartita, que es la más frecuente en los estudios sobre lo reidero, muy bien incluye distintas otras teorías del Humor que están subsumidas

³⁶⁷ Fraticelli, 2016.

en la tipología, pero que no por ello deben soslayarse, tal como la teoría de la “desdramatización” postulada por Michael Murkay³⁶⁸ por la que el sociólogo norteamericano sostiene que cualquier cosa puede volverse graciosa con solo tomársela en broma, como algo no destinado a la seriedad. Por lo tanto, el goce de la risa es atribuido al súbito surgimiento de un ánimo lúdico junto con un rechazo a tomar en serio cualquier circunstancia. Es el sujeto, entonces, quien podría modificar su entorno gracias a su actitud: “Los humanos están ocupados continuamente en darle sentido al mundo que les rodea, por lo que el humor surge en un entorno social en el que los presentes actúan para convertir en humorística todo lo que ocurre”.³⁶⁹ aquí, naturalmente, se hace eco la idea de Johan Huizinga sobre el hecho de que la conexión de lo cómico con el juego es de naturaleza secundaria, pues, *per se*, el juego no es cómico ni para ni para el jugador ni para el espectador, sino que esta visión intelectualista asegura que se halla una situación reidera si es que se contempla no el contenido lúdico que encierra sino el contenido del ingenio por parte de los sujetos.³⁷⁰ Otra teoría que está incluida dentro de la “visión de la incongruencia” es la planteada por el escritor y ensayista español Enrique Poncela³⁷¹, quien propone que la explicación de lo cómico constata que el humor es una posición del espíritu y que con una perspectiva adecuada todo puede ser causa de risa. Sin embargo, la condición necesaria para poder adoptar esta postura es la cultura y el desarrollo de la inteligencia. Es entonces que, según este autor, cuando se adquiere una sensibilidad superior, todo es susceptible de ser tomado en broma, de lo que se deduce que los recursos humorísticos no son fruto de la espontaneidad sino más bien de una mente cultivada, de una visión de mundo, o de una actitud frente al objeto en cuestión. Esta dignificación de la intelectualidad del humor asegura que el desdén hacia lo cómico no es más que un comportamiento ligado al desentendimiento en tanto que la risa será el desencadenante de un proceso cultural ligado a la

³⁶⁸ Murkay, 1988, página 106.

³⁶⁹ Ídem, página 109.

³⁷⁰ Huizinga, 1968, página 20.

³⁷¹ Poncela, 2014, página 29.

inteligencia, a la experiencia y a la imaginación.³⁷²

Con respecto a la consideración del título de esta tesis (su parte metafórica, más precisamente), “lo reidero heteróclito”, podría señalarse que un quiebre para lograr el objetivo de “hacer reír”, en el decurso de una diégesis con alto contenido melodramático, constituye, por parte del realizador, en su estilística, es decir, en su modo de componer historias (en su dimensión de naturaleza retórica), una apuesta por “defraudar al narratario” *de maneras muy diversas*. Se hace evidente en este arte almodovariano, en consecuencia, la construcción de un narrador ostensiblemente “manipulador”, que regula los climas de las historias de manera flagrante (“el humor es eso que está donde no tiene que estar”). Esa ruptura³⁷³ se traduce en distintas incongruencias ya sea en el nivel verbal, ya sea en lo que atañe a las imágenes, ya sea en el nivel de la historia, casi siempre melodramática (y más si se condimentan las escenas con el agregado de música de índole extradiegética que de manera casi total se relacionan con diversas composiciones interpretadas por voces “desgarradas”); además, en cualquier elemento ligado al armado del texto, a lo largo de todas las escenas de su veintena de películas. El hecho de que toda su filmografía pendule entre lo dramático y lo cómico nos hace llegar a una idea precisa: la transgresión³⁷⁴ a la progresión temática parecería ser el “resorte” en su filmografía. La ruptura de la continuidad en el tratamiento solemne de temáticas “serias”, a través de un humor satírico, o de un humor irónico, o de un humor negro, o de un humor absurdo (mediante un humor generado a través de los parlamentos, o por medio de algún comportamiento en el nivel corporal o en el nivel paralingüístico), es también una ruptura de una lógica en el proceso de la construcción de una narración determinada. Los relatos

³⁷² Véase, en este sentido, el legítimo apotegma que establece Martin Grotjahn, 1956: “El sentido del humor denota madurez emocional. El ingenio es una prueba de inteligencia. Nadie puede disfrutar de un sentido creativo de lo cómico sin una mente crítica”.

³⁷³ Con respecto a estas rupturas diegéticas, algo del director Luis García Berlanga (*Esa pareja feliz*, *El verdugo*, *Las pirañas*) palpita en el cine almodovariano. El cine de Berlanga (1921-2010) es particular dada sus ácidas sátiras en distintas relaciones sociales y políticas, incluso fundamentalmente durante la dictadura franquista, cuando intentaba burlar la censura del régimen con situaciones y diálogos implícitos, llenos de mordacidad y de una postura crítica ante diversos comportamientos sociales.

³⁷⁴ Si consideramos las palabras de Christian Metz, 1970, página 22 (“...lo verosímil representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales...”), Almodóvar operó siempre intentando romper, en todas y cada una de sus películas, tanto el verosímil social como el verosímil de género.

enrevesados, la presencia de personajes inverosímiles (sobre todo los secundarios) o el humor para “aliviar” atmósferas, contribuyen a la idea del “desvío” o de “digresión” en el periplo de una historia.

Fue en el intento por echar luz sobre el modo de articulación de lo reidero en la obra de Pedro Almodóvar que esta tesis, que adoptó una perspectiva sociodiscursiva, avanzó en su recorrido. Habrá, va de suyo, oportunidades de seguir intentando acercamientos analíticos, por la ampliación del marco teórico que se considere, o bien por la continuidad en la realización³⁷⁵ de películas por parte de este director español ya imprescindible en la historia del cine.

Filmografía

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)

Intérpretes: Carmen Maura (Pepi), Olvido Gara (Bom), Eva Siva (Luci), Felix Rotaeta (el policía), Kitty Manver (La cantante), Julieta Serrano (La actriz), Concha Gregori (Charito), Cecilia Roth (la presentadora).

Laberinto de pasiones (1982)

³⁷⁵ En efecto, iniciada la redacción de esta tesis, se lleva a cabo a nivel mundial (entre abril y junio del 2019) el estreno de su vigésimo primera película, *Dolor y Gloria*, film que incluye todos los elementos temáticos y retóricos característicos del director y que han sido abordados en estas páginas.

Intérpretes: Cecilia Roth (Sexilia), Imanol Arias (Riza Nlro), Helga Line (Toraya), Marta Fernandez Muro (Queti), Fernando Vivanco (El medico), Fanny McNamara (Fabio), Antonio Bnaderas (Sadec), Angel Alcazar (Esusebio).

Entre tinieblas (1983)

Intérpretes: Cristina S. Pascual (Yolanda), Julieta Serrano (La madre superiora), Marisa Paredes (sor Estiercol), Carmen Maura (sor Vibora), Mary Carrillo (la marquesa), Eva Siva (Antonia), Antonio Bnaderas (el cartero).

¿Qué he hecho yo para merecer esto! (1984)

Intérpretes: Carmen Maura (Gloria), Ángel de Andrés López (Antonio), Chus Lampreave (la abuela), Verónica Forqué (Cristal), Kitty Manver (Juani), Juan Martinez (Toni), Gonzalo Surez (Lucas), Amparo Soler Leal (Patricia), Jaime Chavarri (un cliente de Cristal), Katia Loritz (Ingrid Miiller).

Matador (1985)

Intérpretes: Assumpta Serna (María Cardenal), Nacho Martinez (Diego), Antonio Banderas (Angel), Eva Cobo (Eva), Julieta Serrano (Berta), Chus Lampreave (Pilar), Carmen Maura (Julia), Eusebia Poncela (comisario), Bibi Anderson (vendedora), Verónica Forqué (periodista), Jaime Chavarri (cura).

La ley del deseo (1986)

Intérpretes: Eusebio Poncela (Pablo Quintero), Antonio Banderas (Antonio Benítez), Carmen Maura (Tina Quintero), Miguel Molina (Juan), Bibi Andersen (madre de Ada), Manuela Velasco (Ada), Fernando Guillen (inspector), Nacho Martínez (médico), Helga Liné (madre de Antonio), German Cobos (cura).

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1987)

Intérpretes: Carmen Maura (Pepa), Fernando Guillen (Iván), Julieta Serrano (Lucía), Antonio Banderas (Carlos), María Barrancos (Candela), Rossy de Palma (Marisa), Kitty Manver (Paulina), Loles León (Cristina), Chus Lempreave (portera), Guillermo Montesinos (taxista), Francisca Caballero (presentadora).

Átame! (1989)

Intérpretes: Victoria Abril (Marina), Antonio Banderas (Ricky), Francisco Rabal (Maximo Espejo), Loles Leon (Lola), Julieta Serrano (Alma), Maria Barranco (Berta), Rossy de Palma (chica en moto), Lola Cardona (directora del hospital), Francisca Caballero (madre de Marina), Agustín Almodóvar (farmacéutico).

Tacones lejanos (1991)

Intérpretes: Victoria Abril (Rebeca), Marisa Paredes (Becky), Miguel Bose (juez, *Femme Letal*, Hugo), Pedro Diez del Corral (Alberto), Feodor Atkine (Manuel), Bibi Andersen (Susana), Miriam Diaz Aroca (Isabel), Nacho Martinez (Juan), Cristina Marcos (Paula), Rocío Muñoz (Rebeca niña).

Kika (1993)

Intérpretes: Verónica Forqué (Kika), Victoria Abril (Andrea), Peter Coyote (Nicholas), Alex Casanovas (Ramon), Rossy de Palma (Juana), Santiago Lajusticia (Paul Bazzo), Anabel Alonso (Amparo), Bibi Andersen (Susana), Charo López (madre de Ramón), Francisca Caballero (Doña paquita).

La flor de mi secreto (1995)

Intérpretes: Marisa Paredes (Leo), Juan Echanove (Angel), Carmen Elias (Betty), Imanol Arias (Paco), Rossy de Palma (Rosa), Chus Lampreave (la madre de Leo y Rosa).

Carne trémula (1997)

Intérpretes: Javier Bardem (David de Paz), Francesca Neri (Elena Benedetti), Liberto Rabal (Victor Plaza), Ángela Molina (Clara), José Sancho (Sancho), Penélope Cruz (Isabel Plaza), Pilar Bardem (Doña Centro), Alex Angulo (conductor de autobús).

Todo sobre mi madre (1999)

Intérpretes: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma), Antonia San Juan (Agrado), Penélope Cruz (Rosa), Candela Peña (Nina), Rosa María Sardá (madre de Rosa), Eloy Azorín (Esteban), Fernando Fernán Gómez (padre de Rosa).

Hable con ella (2002)

Intérpretes: Javier Cámara (Benigno), Dario Grandinetti (Marco), Rosario Flores (Lydia), Leonor Watling (Alicia), Geraldine Chaplin (la profesora de ballet), Mariola Fuentes (Rosa), Paz Vega (Amparo).

La mala educación (2004)

Intérpretes: Gael García Bernal (Ángel/Juan/Zahara), Fele Martínez (Enrique Goded), Daniel Giménez Cacho (el padre Manolo), Javier Cámara (Paquito), Lluís Homar (señor Berenguer), Francisco Boira (Ignacio), Francisco Maestre (el padre José), Juan Fernández (Martin), Ignacio Pérez (Ignacio niño), Raúl Forneiro (Enrique niño), Petra Martínez (madre de Ignacio).

Volver (2006)

Intérpretes: Penélope Cruz (Raimunda), Carmen Maura (Abuela Irene), Lola Dueñas (Sole), Blanca Portillo (Agustina), Yohana Cobo (Paula), Chus Lampreave (Tía Paula), Antonio de la Torre (Paco).

Los abrazos rotos (2009)

Intérpretes: Penélope Cruz (Lena), Lluís Homar (Mateo Blanco y Harry Caine), Blanca Portillo (Judith García), José Luis Gómez (Ernesto Martel), Rubén Ochandiano (Ernesto Martel hijo), Tamar Novas (Diego), Ángela Molina (madre de Lena), Chus Lampreave (portera), Kiti Mánver (madame Mylene), Lola Dueñas (lectora de labios), Carmen Machi (Chon), Kira Miró (modelo), Rossy de Palma (Julieta), Alejo Sauras (Álex).

La piel que habito (2011)

Intérpretes: Antonio Banderas (Robert Ledgard), Elena Anaya (Vera Cruz), Marisa Paredes (Marilia), Jan Cornet (Vicente), Susi Sánchez (madre de Vicente), Bárbara Lennie (Cristina), Roberto Álamo (Zeca), Blanca Suárez (Norma), José Luis Gómez (jefe de Robert).

Los amantes pasajeros (2013)

Intérpretes: Carlos Areces (Fajas), Javier Cámara (Joserra Berasategui), Raúl Arévalo (Ulloa), Lola Dueñas (Bruna), Hugo Silva (Benito Morón), Antonio de la Torre (Álex Acero), José María Yazpik (Infante), Cecilia Roth (Norma Boss), Penélope Cruz (Jessica), Antonio Banderas (León), Blanca Suárez (Ruth).

Julieta (2006)

Intérpretes: Emma Suárez (Julieta Arcos), Adriana Ugarte (Julieta Arcos joven), Priscilla Delgado (Antía Feijoó Arcos), Rossy de Palma (Marian), Inma Cuesta (Ava), Darío Grandinetti (Lorenzo Gentile).

Referencias bibliográficas

Acevedo Muñoz, Ernesto (2007). *Pedro Almodóvar*. Londres: BF Institute Editions.

- Alcalá Galán**, Mercedes (2005). "De lo teatral al teatro: poéticas de la representación en el cine de Almodóvar" en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, José Ramiro Castillo (comp.). Madrid: Visor.
- Allinson**, Mark (2003). Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar. Madrid: Ocho y Medio.
- Allinson**, Mark (2005). "Todo sobre mi madre", *The cinema of Spain and Portugal*, Ed. Alberto Mira, London: Wallflower, 229-37.
- Alves de Sousa**, Edson y **Beldarraín**, Ángel (2006). "El discurso sobre el cine de Almodóvar en la España de los años ochenta" en revista *Nueva Época* (México, volumen 19, número 50, enero/abril).
- Amícola**, José (2000). *Camp y posvanguardia*. Buenos Aires: Paidós.
- Angenot**, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aristóteles** (1992). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles** (1992). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Arocena**, Carmen (2009). "Estéticas de la frivolidad: la movida madrileña en la obra de Pedro Almodóvar", en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Roberto Cueto (editor), Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Barthes**, Roland (2005). "Introducción al análisis estructural del relato", en Varios Autores, **Análisis estructural del relato**. Ciudad de México: Coyoacán.
- Barthes**, Roland (2006). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes**, Roland (1987). "El efecto de realidad" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard**, Jean (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Bellón**, Emilio (2013). "Crítica de Cine. Los Amantes Pasajeros", en diario *Rosario 12*, Rosario, Argentina.
- Bernades**, Horacio (2013). "Alegoría con zombies a bordo", en *Página 12*, agosto, Buenos Aires.
- Bersani**, Leo y **Dutoit**, Ulysse (2004). "Almodóvar's girls", *Forms of being*. London: BFI, 41-123.

- Bonatto**, Virginia (2008). "Reescribiendo el género: un análisis de *La Mala Educación* de Pedro Almodóvar". 1º Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Boyero**, Carlos (1981). "La moda Almodóvar", *Casablanca* nº 23, págs. 43-45.
- Boyero**, Carlos (2011). "¿Horror frío? No, horror grotesco", en *El País*, 2 de septiembre de 2011.
- Boyero**, Carlos (2013). "¿Qué he Hecho Yo para Merecer Esto! 2", en el diario *El País*, del 8 de marzo, Madrid.
- Brooks**, Peter (1976). *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Brouillon Lozano**, Manuel (2011). "Intertextualidad e hiperdiscursividad en *Los Abrazos Rotos*, Pedro Almodóvar 2009", en *Frame*, número 5, págs. 144-145.
- Calabrese**, Omar (1999). *La era neobarroca*. Madrid, España: Cátedra.
- Caldevilla Domínguez**, David; **Rodríguez Terceño**, José; **González Vallés**, Juan Enrique (2013): "El concepto de estilema de autor en el cine: los casos de Steven Spielberg, John McTiernan y Clint Eastwood". Estudios sobre el mensaje periodístico. Volumen número 19, número especial de abril, páginas 651660. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- Casas**, Quim (1999). "Almodóvar al desnudo (sobre *Todo sobre mi madre*)", en *Revista Dirigido*, número 279, abril.
- Castro**, Antonio (2010). *Las películas de Almodóvar*. Madrid: J.C.
- Castro de Paz**, José Luis (2009). "Pedro Almodóvar y una cierta tendencia del cine español" en *Cahiers du Cinéma* nº 21, 18-9.
- Clark**, Zoila (2006). "El protagonismo de la corporeidad en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar" en *Revista Letras Hispanas*, primavera, número 3.
- Colmenero Salgado**, Silvia (2001). *Todo sobre mi madre*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Conteris**, Hiber (2004). "Ritual de sexo, amor y muerte en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar" en *Letras Hispánicas*, volumen 1, páginas 2-9.

- Cromb**, Brenda (2008). *Ambivalent passion: Pedro Almodovar's postmodern melodrama*. Tesis de Master of Arts para la University of British Columbia, Vancouver, Canadá.
- Deleyto**, Celestino (1995). "Postmodernism and parody in Pedro Almodóvar's *Mujeres...*", *Forum for modern language studies*, XXXI, 49-63.
- D'Lugo**, Marvin (1991). "Almodóvar city of desire", *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 13, nº 14, 47-65.
- D'Lugo**, Marvin (2006). *Pedro Almodóvar*. Urbana: University of Illinois Press.
- Dramis**, Alejandro (2016). "Hable de ellas", en *Página 12*, junio, Buenos Aires.
- Durkheim**, Émile (1961). *Las reglas del método sociológico*. Córdoba: Assandri.
- Dzhyoyeva**, Mariya (2014). "Genre, género y sexo en *La Mala Educación*", en *Revista Apuntes Hispánicos Entre Medios*, volumen 8.
- Edwards**, Gwynne (1995). *Incident exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*. New York: M. Boyars.
- Edwards**, Gwynne (2001). *Almodóvar: labyrinths of passion*. London: Peter Owen.
- Elsaesser**, Thomas (1987). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" en Christine Gledhill (ed.), *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, páginas 43-74.
- Erasmó** (2004). *Elogio de la estupidez*. Madrid: Akal.
- Epps**, Brad y **Kakoudaki**, Despina (2009). *All about Almodóvar, a passion for cinema*. University of Minnesota Press.
- Fernández Colmeiro**, José (1997). "Del rosa al negro: subtextos culturales en *La flor de mi secreto*", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1, páginas 115-128.
- García**, Elena (2009). "Más allá de la M-30", en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Roberto Cueto (editor), Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- García del León**, María Antonia y **Maldonado**, Teresa (1989). *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*. Ciudad Real: Diputación de la Ciudad Real-Área de Cultura.
- García Saucedo**, Jaime (2006). *La cámara y la tinta: estudios sobre el séptimo arte*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

- Genette**, Gérard (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Álvarez**, José Manuel (2013). "Intermedialidad y circulación de los relatos en Los Abrazos Rotos de Pedro Almodóvar", volumen 1 de la revista *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*.
- Gramsci**, Antonio (1985). *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grégori**, Eduardo (2005). "El tratamiento del género en *Hable con Ella*, de Pedro Almodóvar. El caso del *Amante Menguante*" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Grice**, Paul Herbert (1991). *Lógica y conversación*. Barcelona: Tecnos.
- Guillén**, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Heredero**, Carlos (1997). "Carne Trémula, un thriller pasional y algunas carencias emocionales", en *Revista Dirigido*, número 216, octubre, páginas 22 y 23.
- Hernando**, María Isabel (1988). "Pedro Almodóvar, al borde del ataque de moderación", en *Época*, 28 de marzo de 1988, 108-110.
- Herráiz Martínez**, Silvia y **Cantalejo García**, Miriam (2003). "Todo sobre mi madre: sexo, género y sexualidad como tránsitos utópicos". Jornades de Foment de la investigació, Universitat Jaume I.
- Herrera**, Javier (2012) "Tiempo momificado y coqueteo con la muerte en Los Abrazos Rotos de Pedro Almodóvar. A propósito de la cita de 'Viaggio in Italia' de Roberto Rossellini", en *Revista Científica de Cine, Teatro y Fotografía*, número 5.
- Hobbes**, Thomas (1989). *Leviatán*. Madrid: Alianza.
- Holguín**, Antonio (1999). *Pedro Almodóvar. Una biofilmografía*. Madrid: Cátedra.
- Hutcheon**, Linda (2000). *A theory of parody*. Chicago: University of Illinois Press. (Traducción propia junto con María Rosa del Coto y hallable en la página <http://absorcionesretomas sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>).
- Jakobson**, Roman (2003). *Elementos de lingüística general*. Madrid: Crítica.
- Kant**, Immanuel (1973). *Crítica del juicio*. México: Porrúa.
- Kerbrat-Orecchioni**, Catherine (1997). *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.

- Kinder**, Marsha (2007). "Volver", *Film Quarterly*, 60.3: 4-9.
- Koestler**, Arthur (1970). *El arte de la creación*. Buenos Aires: Losada.
- Lacan**, Jacques (2006). Seminario 10: La Angustia. Buenos Aires: Paidós.
- Lechado**, José Manuel (2005). *La Movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.
- Lipovetsky**, Gilles (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- López**, Fernando (2011). "Crítica a La piel que habito", en *La Nación*, 3/11/11.
- Lopez García**, J. L. (2005). *De Almodóvar a Amenábar: el nuevo cine español*. Madrid: Notorious.
- Lorenci**, Miguel (1988). "Mujeres al borde..., la más madura y mejor película de Almodóvar", *Diario de Cádiz*, 13 marzo.
- Losilla**, Carlos (2009). "Real, como el cine mismo", en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Roberto Cueto (editor), Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Markus**, S. (2001). *La poética de Almodóvar*. Barcelona: Littera.
- Martin**, Rod (2008). *Psicología del humor: un enfoque integrador*. Madrid: Orion.
- Martín-Barbero**, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Marzo**, Jorge Luis (2004). "Almodóvar y la farsa de la modernidad", en *El Replicante*, México.
- Mejéan**, Jean-Max (2007). *Pedro Almodóvar*. Buenos Aires: Robinbook.
- Mercer**, John y **Shingler**, Martin (2004). *Melodrama: Genre, style, sensibility*. Londres: Wallflower.
- Metz**, Christian (1972), "El decir y lo dicho" en VVAA, *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Metz**, Christian (2002). *Cine: el significante imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Mira**, Alberto (2014). "Camp y underground homosexual en ¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?", en *Revista Razón y Palabra*, México, número 85.
- Miret Jorba**, Rafael (1988). "Mujeres al borde de un ataque de nervios" en revista *Dirigido*, número 157, abril de 1988, páginas 66-67.
- Molina Foix**, Vicente (2016). "Magnífica obsesión", en *Clarín*, 30/6/16, Buenos Aires.

- Monterde Lozoya**, José Enrique (1993). "Kika, callejón sin salida", en *Revista Dirigido*, número 218, Madrid.
- Moradiellos García**, Enrique (2011). El franquismo (1936-1975). Cuarenta años de la historia de España. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia.
- Nabal Aragón**, Eduardo (2012). "Almodóvar y los géneros", en *La Fuga*, n° 13.
- Navarrete Galiano**, Ramón (2011). "Almodóvar. Conceptualización de la pintura en los fotogramas", en *Revista Razón y Palabra*, número 74, enero 2011.
- Nietzsche**, Friedrich (1997). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Aguilar.
- Orso**, Luis García (2005). "La mala educación", en *Revista SIC*.
- Ortiz Sevilla**, Braulio (2016). "Julietta: Almodóvar en busca de la esencia", en *Diario de Sevilla*, abril.
- Perales Bazo**, Francisco (2007). "Pedro Almodóvar, heredero del cine clásico", en *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, 13, páginas 281-301.
- Pigannial**, Marie (2006). "El deseo en Almodóvar", *Revista Palabra Clave*, Universidad de la Sabana, Colombia.
- Platón** (1988). *República*. Buenos Aires: Eudeba.
- Polimeni**, Carlos (2004). *Almodóvar y el kitsch español*. Buenos Aires: Campo de ideas.
- Ponce**, Francisco (2000). "La memoria fílmica de Pedro Almodóvar", en revista *El País Semanal*, número 1397.
- Porta Fouz**, Javier (2013). "Crítica de 'La piel que habito', de Pedro Almodóvar", en el diario *La Nación*, Buenos Aires, agosto.
- Poyato**, Pedro (2007). *Todo sobre mi madre: una mirada*. Barcelona: Octaedro.
- Poyato**, Pedro (2012). "El cine en el cine", en *Revista Científica de Cine y Fotografía*, número 5.
- Pujol**, Cristina y **Fecé**, José Lluís (2003). "La crisis imaginada de un cine sin público" en Alonso García, Luis (ed.), *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Madrid: Ocho y medio.
- Richter**, Jean-Paul (1983). *Introducción a la estética*. Madrid: Alianza.
- Rosset**, Clément (1974). *La Antinaturalidad*. Madrid: Taurus.

Sáez González, José Manuel (2011). “La piel que habito”, en la *Revista de la Universidad Complutense Vivat Academia*, n° 116, septiembre, págs. 114-116.

Sánchez Alarcón, María Inmaculada (2008). “El color del deseo que todo lo transforma” en *Revista Palabra Clave*, volumen 11, número 2. Universidad de la Sabana, Colombia.

Scholz, Pablo (2016). “Magnífica obsesión”, en *Clarín*, 30/6/16, Buenos Aires.

Schopenhauer, Arthur (2002). *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Akal.

Smith, Paul Julian (2000). *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodóvar*. London and New York: Verso.

Sontag, Susan (2008). “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

Sontag, Susan (2016). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo.

Stam, Robert; **Burgoyne**, Robert; **Flitterman-Lewis**, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Madrid: Paidós.

Steimberg, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

Steimberg, Oscar (2005). “Géneros mediáticos. Cuando el texto ya trae su crítica, en *Revista Encrucijadas*, número 33, Universidad de Buenos Aires.

Suárez Ardura, Marcelino Javier (2006). “Nada hay nuevo bajo al sol o *Volver* de Pedro Almodóvar”, en *Eikasia, revista de filosofía*, número 5.

Strauss, Frédéric (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.

Traversa, Oscar (1986). *Cine: El significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

Traversa, Oscar (2014). *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Vidal, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Vidal-Beneyto, José (1999). “Almodóvar políticamente incorrecto”, *El País*, 3 de noviembre, p. 17.

Vidal-Beneyto, José (2009). “Almodóvar: transición, postfranquismo, movida” en *Revista El Topo Viejo*, Madrid, número 263.

VVAA (1990). *El cine de Pedro Almodóvar y su mundo*. Madrid: Complutense.

Weaver, Mikaila (2012). “It costs a lot to be authentic, ma’am”, en *Review of Foreign Language and Communication Media*, American University, Washington.

Yarza, Alejandro (1999). *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias.

SOBRE EL HUMOR

Aladro, Eva (2012). "El humor como medio cognitivo", en revista *Cuadernos de Información y Comunicación CIC*, número 7, primavera de 2012, páginas 317-327.

Bahnsen, Julius (2015). *Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico*. Valencia: Universitat de València.

Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

Baudelaire, Charles (2001). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.

Baroja, Pío (2002). "Humanismo y retórica", en revista *Cuadernos de Información y Comunicación CIC*, número 7, primavera, págs. 131-138.

Berger, Peter (1997). *Redeeming laughter: the comic dimension of human experience*. Nueva York: Walter de Gruyter & Co.

Bergson, Henri (1986). *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa Calpe.

Bonfim, Carlos (2003). *Humor y crónica urbana: ciudades vividas, ciudades imaginadas*. Quito: Universidad Simón Bolívar.

Casares, Julio (2002). "Concepto del humor", en *Cuadernos de Información y Comunicación CIC*, número 7, páginas 139-149.

Cioran, Émile (1979). *Desgarradura*. Barcelona: Montesinos.

Eco, Umberto y otros (1992). *Tres ensayos sobre el significado y la simbología del Carnaval*. México: Fondo de Cultura Económica.

Escarpit, Robert (1992). *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.

Fernández de la Vega, Celestino (1967). *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova.

- Fine**, Gary Allan (1983). *Sociological approaches to the study of humor*, en P.E. McGhee y J.H. Goldstein (eds.), páginas 159-180.
- Fraticelli**, Damián (2016). Tesis doctoral para la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires: *Cuando la televisión ríe de su enunciación, un análisis sociosemiótico y mediático de los programas cómicos posmodernos de la Ciudad de Buenos Aires (1992-2015)*.
- Fraticelli**, Damián, **Várnagy**, Tomás y **Burkart**, Mara (2021). *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*. Buenos Aires: Teseo.
- Freud**, Sigmund (1997) “El chiste y su relación con el subconsciente”, en *Obras Completas VIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud**, Sigmund (1997). “Sobre el Humor”, en *Obras completas III*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Grotjahn**, Martin (1956). *Beyond laughter*. New York: McGraw-Hill.
- Gruner**, Charles (1999). *The game of humor*. Atlanta: Transaction Publishers Editions.
- Hazlitt**, William (2002). *Sobre el ingenio y el humor*. Madrid: Sequitur.
- Hobbes**, Thomas (1979). *Elementos de derecho natural y político*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Huizinga**, Johan (1968). *Homo Ludens*. Buenos Aires: Emecé.
- Hutcheon**, Linda (1991). *A theory of parody, the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Routledge.
- Iglesias Casal**, Isabel (2006). *Sobre la anatomía de lo cómico: recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal*. Madrid: Ediciones de las Actas Asele.
- Infante Yupanqui**, Carlos (2008). *Tesis doctoral. Poder y humor gráfico en la prensa peruana bajo Fujimori*. Universidad de San Marcos, Lima, Perú.
- Joubert**, Laurent (2002). *Tratado de la risa*. Madrid: AEN.
- Kant**, Immanuel (2003). *Crítica del Juicio*. Buenos Aires: Losada.
- Korembli**, Bernardo Ezequiel (1984). *El humor, una estética del desencanto*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Le Goff**, Jacques (1999). “La risa en la Edad Media”, en Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman, *Una historia cultural del humor*. Madrid: Sequitur.

- Lippit**, John (2000). *Humour and irony in Kierkagaard's thought*. Londres: Macmillan Press.
- Luján**, Nélica (1973). *El humorismo*. Barcelona: Salvat.
- Morín**, Edgar (2005): «Cómico y ciudad. Un tributo a los Burrón», en A. Vergara Figueroa, ed., *Antropologías y estudios de la ciudad*, vol. 1, México, Conaculta, INAH, pp. 48-56.
- Mulkay**, Michael (1988). *On humour. Its nature and its place in modern society*. Cambridge: Polity Press.
- Olson**, Elder (1980). *Teoría de la Comedia*. Barcelona: Ariel.
- Pirandello**, Luigi (2013). "El humorismo" en *Ensayos*. Madrid: Guadarrama.
- Pollock**, Jonathan (2003). *¿Qué es el humor? Un ensayo*. Madrid: Paidós.
- Poncela**, Enrique (2014). *La risa inteligente*. Madrid: Doce Robles.
- Propp**, Vladimir (1995). *Comicidad e riso*. San Pablo: Editorial Ática.
- Richter**, Jean Paul (1992). *Introducción a la estética*. Buenos Aires: Hachette.
- Romanos**, Eduardo (2013). "The strategies of humour in the spanish 'indignados' during the 15M movement" en 20th International Conference of Europeanists, Amsterdam, 25-27 June 2013.
- Sosa**, Nélica. (2007). "Del humor y sus alrededores". *Revista de la Facultad 13*. Getafe, Madrid: Ediciones de la Universidad Carlos III, páginas 169-183.
- Steimberg**, Oscar (2001). "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico", en *Revista Signo y Señal*, Buenos Aires.
- Traversa**, Oscar y **Steimberg**, Oscar (2005). "Introducción. Sobre el Humor", en *Revista Figuraciones*, número 3, Buenos Aires.
- Traversa**, Oscar (2005). "Apuntes acerca de lo cómico cinematográfico", en *Revista Figuraciones*, número 3, Buenos Aires.