



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Intermedialidad e intertextualidad en el cine de
Almodóvar“

Verfasserin

Alexandra Krenn

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 353 344

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Spanisch, UF Englisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Índice

1	Introducción.....	5
2	Intermedialidad.....	7
2.1	Desarrollo de un concepto de intermedialidad	7
2.1.1	Intermedialidad vs. Intertextualidad.....	10
2.1.2	Intra- y Transmedialidad como subcategorías de lo intermedial	12
2.1.3	Combinación de medios, cambio de medios y referencias intermediales	13
2.1.4	Referencia individual y referencia sistemática	16
2.1.4.1	Mención sistemática explícita	17
2.1.4.2	Mención sistemática en tanto que transposición.....	18
2.1.4.3	Mención sistemática evocadora.....	19
2.1.4.4	<i>Mención sistemática simuladora</i>	19
2.1.4.5	<i>Mención sistemática reproductora (de partes)</i>	20
2.1.5	Contaminación de sistema.....	21
3	El cine posmoderno.....	24
3.1	Características típicas del cine posmoderno.....	26
3.1.1	Intertextualidad (que trasciende a los medios).....	29
3.1.1.1	La >imagen dentro de la imagen<	30
3.1.1.2	Autoreferencia y autocitas.....	32
4	Referencias intertextuales e intermediales en las películas de Almodóvar	34
4.1	Intermedialidad almodovaresca - lo televisivo en las obras de Almodóvar	36
4.1.1	Publicidades.....	39
4.1.2	Telediaros.....	42
4.1.3	Reality-TV	43
4.1.3.1	<i>Kika</i>	44
4.1.3.1.1	<i>Lo peor del día</i>	45
4.1.3.1.1.1	Andrea – ¿una máquina de visión?.....	48
4.1.3.1.2	<i>Hay que leer más</i>	49
4.1.3.2	<i>Hable con ella</i>	50
4.2	La intramedialidad almodovaresca.....	52
4.2.1	>cine dentro del cine<.....	52
4.2.2	Referencias intramediales en Todo sobre mi madre.....	52
4.2.2.1	<i>All about Eve</i>	53
4.2.2.2	<i>Opening Night</i>	55
4.2.2.3	<i>La mala educación</i>	56
4.2.3	Formas de la autoreferencialidad intertextual en la obra de Almodóvar	59
4.2.3.1	Las citas como formas de realización de la autoreferencialidad ..	59
4.2.3.1.1	Hitchcock y Almodóvar	62

4.2.3.1.1.1	Hitchcock y <i>mujeres</i>	64
4.2.3.1.1.2	Hitchcock „al borde“	68
4.2.3.2	Deconstrucción de convenciones narrativas fílmicas como forma de la realización de la autoreferencialidad en las películas: <i>La ley del deseo</i> , <i>La mala educación</i> y <i>Hable con ella</i>	73
4.2.3.3	<i>La ley del deseo</i>	74
4.2.3.4	<i>La mala educación</i>	77
4.2.3.5	<i>Hable con ella</i>	78
4.2.4	La autocita como forma de realización de la autoreferencialidad.....	80
5	Conclusión.....	85
6	Zusammenfassung.....	88
7	Bibliografía	91
7.1	Fuentes del internet.....	96
8	Curriculum Vitae.....	97

1 Introducción

Pedro Almodóvar es uno de los directores más conocidos de España de este siglo. Desde su obra maestra *Mujeres al borde de un ataque de nervios* también se le conoce al gran cineasta fuera de su patria. ¿Pero qué es lo que hace sus películas tan especial y qué es lo que conmueve al público? Las distintas facetas que marcan el estilo típico de Almodóvar sirven como respuesta a estas preguntas. Entre los rasgos más característicos se cuentan la insistencia de las imágenes, el grotesco de sus historias que parecen ser historias ordinarias, la inexistencia de los roles sexuales que normalmente se dan por supuesto y la intercalación de sus historias en la España después de la dictadura de Franco.

Como ya revela el título de este trabajo se dedica a un fenómeno característico de las películas de Almodóvar, es decir a las referencias intermediales e intramediales que se encuentran en todas las obras almodovarescas. Ya que la multiplicidad del concepto de medios también traen consigo distintas y numerosas definiciones de los términos *intermedialidad* e *intramedialidad*, estos fenómenos van a ser explicados al principio de este trabajo para encontrar una definición adecuada y asegurar el uso uniforme de los dos términos.

La primera parte trata del desarrollo de un concepto de *intermedialidad*. Se contraponen los tres términos *Intermedialidad*, *Intramedialidad* y *Transmedialidad* que fueron acuñados por Irina O. Rajewsky y llevan aparejado varias subcategorías. En lo que sigue entraremos la diferencia entre la referencia individual y la referencia sistemática así como las distintas formas de realización para hacerse una amplia idea del concepto de Rajewsky. Después del análisis del concepto de Rajewsky viene la parte que enfoca con motivo el cine posmoderno. Antes de ocuparse en particular del aspecto de las referencias intermediales e intramediales se explican los desarrollos y características más importantes que constituyen el cine posmoderno. Mediante varios ejemplos como el >imagen dentro de la imagen<, autoreferencias y autocitas se discuten distintas formas de realización posibles de la intertextualidad que van a ser corroborados por algunos ejemplos de la obra de Almodóvar.

La mayor parte de este trabajo trata de las referencias inter- e intramediales en el cine del gran director español que desliza distintas formas de realización en sus películas. Como primer ejemplo sirve lo televisivo en las obras de Almodóvar, sobre todo en las películas *Kika* y *Hable con ella* que contienen una gran diversidad de referencias intermediales al sistema >televisión< y sus subsistemas como por ejemplo publicidades, telediarios y *reality tv*. A continuación sigue el análisis de las referencias intramediales en las obras almodovarescas. En ello están en el centro del interés el >cine dentro del cine<, así como la *autoreferencialidad* como formas de realización de la intertextualidad. El primero se corroboran por ejemplos de las películas *Todo sobre mi madre* y *La mala educación* ya que estas obras ofrecen una gran variedad de referencias intramediales. En cuanto a la *autoreferencialidad* se hace una idea general sobre todo de las alusiones a las películas de Hitchcock y además trata la *anti-convencionalidad* y el *procedimiento deconstructivo* como formas de realización de la *autoreferencialidad* en las películas *La ley del deseo*, *La mala educación* y *Hable con ella*. Después de formarse una idea de distintas citas en las obras de Almodóvar sigue un análisis de las citas directas e indirectas de la obra de Hitchcock en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Sin embargo, Almodóvar no sólo inserta historias, motivos e imágenes de otras películas, sino también cita aspectos de sus propias obras. Por eso la última parte del trabajo se dedica a la autocita como forma de realización de la autoreferencialidad.

El objetivo de este trabajo que se ha fijado es el análisis de las distintas formas de referencias individuales y sistemáticas de forma intermedial o intramedial que Almodóvar inserta con frecuencia en sus películas. Debe ser averiguado el significado de las referencias en el contexto en el cual aparecen. He elegido este tema por el razón de que pienso que la *intramedialidad* es una de las claves del triunfo internacional de Pedro Almodóvar. Las referencias a producciones artísticas internacionales conocidas y reconocidas le ayudaron al gran cineasta español a conseguir el éxito fuera de España y además le hacen posible al recipiente un acceso más simple a las películas.

2 Intermedialidad

2.1 Desarrollo de un concepto de intermedialidad

Es parte de la naturaleza del asunto el hecho de que la multiplicidad del concepto de medios también vaya acompañada de aparejadas numerosas y distintas definiciones del término *intermedialidad*. Por ello, la comprensión de la denominación de los procesos intermediales tiene tantos significados como los incontables fenómenos que la investigación científica ha estado tratando de captar de forma masiva con este término desde principios de los años 80. El concepto de *intermedium* fue acuñado ya en 1812 por S. T. Coleridge, quien denominaba con él un fenómeno narratológico. A principios de los años 60 del siglo XX, el término volvió a cobrar importancia, esta vez a través de Dick Higgins.¹ En su normativo manifiesto de 1966 con el título *Intermedia*, expresaba su convicción de que “much of the best work being produced today seems to fall between media”.² Con el concepto de *intermedialidad*, Higgins comprende formas artísticas híbridas que no se pueden clasificar en ningún género determinado.³ Esta concepción del fenómeno de intermedialidad se considera como la base de todos los *interart studies* que se han concentrado en la reconstrucción de la interacción entre las artes y los procesos artísticos creativos.⁴ En comparación con el concepto construido de la *interartialidad*, el concepto de intermedialidad cobra una mayor calidad heurística, como explica Müller en sus investigaciones sobre la reconstrucción arqueológica de este término técnico. Mientras que el fenómeno de la *interartialidad* se limita solamente a las llamadas “bellas artes”, la *intermedialidad* comprende factores sociales, tecnológicos y mediales, y por ello designa relaciones entre todas las formas de expresión mediales.⁵

Sin embargo, con la introducción del término *intermedialidad* se produce una serie de oscuridades definitorias. Los sinónimos como *transmedialidad*, *plurimedialidad*, *intramedialidad*, *cambio de medios* o *combinación de medios* son solamente algunos

¹ Müller 1998: 31

² Higgins 1984: 18

³ Rajewsky 2002: 10

⁴ Müller 2008: 35

⁵ Müller 2008: 35

ejemplos de las numerosas categorías del mismo nivel o subcategorías que se han desarrollado del debate de la intermedialidad, sobre todo desde que este fenómeno de la transición y de la vinculación de diferentes medios ha estado atrayendo crecientemente desde principios de los años 1980 el interés de la ciencia literaria, teatral, de la música y del arte, así como de la antropología y la teoría de los medios.⁶

Una base para un concepto de intermedialidad aplicable desde varios puntos de vista fue creada por Jay David Bolter y Richard Grusin con su obra *Remediation*.⁷ Este concepto había sido ya acuñado por Paul Levinson, que designaba con él un proceso a través de cual las nuevas tecnologías mediales mejoran o remedian las tecnologías previas. Bolton y Grusin definen el concepto de forma diferente y eplixcan: “using it to mean the formal logic by which new media refashion prior media forms”.⁸

Por lo tanto, respecto a este concepto se trata de un proceso en el cual un medio sucede a otro ya existente, y adapta su modo de representación, desarrollando también nuevas innovaciones, y al mismo tiempo, en la nueva formación de sí mismo, supera o renueva los medios antiguos a los que se recurre, en un nuevo fenómeno medial.⁹ Una remediación puede atribuirse tanto a nuevos medios que surgen en general, como por ejemplo al cine, que adaptó elementos y estructuras de la fotografía y del teatro, o referirse también a procesos específicos dentro de un producto medial. Entre ellos se cuentan sobre todo textos que muestran un lenguaje gráfico, como los juegos de computadora que tematizan a películas, pero también la pintura fotorrealista.¹⁰ El proceso de la *Remediación* se basa en dos estrategias de la estética de la recepción o una doble lógica, a saber, la *hypermediacy* y la *immediacy*.¹¹ Mientras la primera llama la atención del observador sobre la existencia del medio, la segunda estrategia apunta a hacer que el observador olvide la presencia del medio con el cual aquel se comunica a nivel visual. Por lo tanto, en el caso de la *immediacy*, o inmediatez, se trata de un

⁶ Kolesch 2005: 159.

⁷ Bolter, J. D., Grusin, R. (2001). *Remediation: Understanding New Media*. 4ª. Ed. Cambridge: The MIT Press.

⁸ Bolter, Grusin 2001: 273

⁹ Bolter, Grusin 2001: 44f

¹⁰ Rajewsky 2008: 51

¹¹ Bolter, Grusin 2001: 5

style of visual representation whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium and believe that he is in the presence of the objects of representation

A diferencia de esto, Bolter y Grusin entienden con el concepto de *hypermediacy* “a style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium”.¹² Su concepto se refiere en primer lugar a la teoría de Marshall McLuhan de que la forma de un medio siempre se convierte ella misma en el contenido de otro medio. Así, enfatiza:

Der Inhalt der Schrift ist Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegrafens ist.¹³

De este supuesto resulta a fin de cuentas la tesis de que “el medio es el mensaje”¹⁴, dado que no es tanto el contenido sino la forma de los medios lo que influye en la percepción sensorial en los seres humanos, y también lo que determina la relación con los medios. Esto presupone una transición y la interacción entre los medios, lo cual sirve como punto de partida para la teoría de Bolter y Grusin explicada antes. Sin embargo, el concepto desarrollado por Bolter y Grusin, y su clasificación en las subcategorías *immediacy* e *hypermediacy* también puede ser criticado, dado que se trata de una subdivisión considerada de manera muy amplia. Así por ejemplo, las películas que aplican tecnologías digitales, así como la pintura fotorrealista, caen en la categoría de *immediacy*, aunque el cine utiliza técnicas ajenas, y en cambio en la pintura fotorrealista se aplican los instrumentos propios para imitar otras tecnologías, pero ésta no las exhibe.¹⁵ Para poder fijar diferencias esenciales de este tipo, Rajewsky propone una precisión de los conceptos de los fenómenos intermediales, y señala la debilidad metódica, determinada por naturaleza, del concepto *Remediation*:

Wird das Medium, wie von Bolter und Grusin, als „that, which remediates“ und „all mediation“ als „remediation“ definiert, dann ist folglich kein Medium und keine mediale Praxis nicht mehr von Remediationsprozessen bestimmt und Remediation kein besonderes Merkmal bestimmter, medialer

¹² Bolter, Grusin 2001: 272

¹³ McLuhan 1968: 22

¹⁴ McLuhan 1968: 30f

¹⁵ Rajewsky 2008: 52

Konfigurationen oder Mediengattungen, sondern mit der Medialität und mit jeder Mediatisierung bereits gegeben.¹⁶

Este reconocimiento conduce a que se pierdan todas las peculiaridades de cada uno de los procesos individuales, intermediales, que son de gran importancia precisamente para un análisis de ciencia literaria y del arte, afirma Rajewsky.¹⁷

Para evitar esto, ella propone una comprensión precisada del concepto, y señala la sistemática de las referencias intermediales definida por ella. Pero antes de presentar en un siguiente paso esta metodología, se lleva a cabo una delimitación exacta respecto a los términos *intertextualidad*, así como *intra-*, *trans-* y *multimedialidad*, que son considerados como parcialmente desligados del concepto de la intermedialidad, y como categorías equivalentes, o que son resumidos como subcategorías de la intermedialidad.

2.1.1 Intermedialidad vs. Intertextualidad

Uno de los más frecuentes traslapes con referencia al concepto de intermedialidad resulta del término de *intertextualidad*, proveniente de la ciencia literaria, que sobre todo en los años 70 describía procesos que más tarde fueron concebidos como fenómenos intermediales.¹⁸

Como ya lo indica el concepto, en el caso de un >intertexto< se trata de un, por así decirlo, texto intermedio, que se encuentra entre un pre-texto y un post-texto, constituyendo de esta manera una vinculación entre ambos. Aunque las conceptualizaciones de la intertextualidad y la intermedialidad son ya desde hace años partes constitutivas de los discursos de las ciencias humanas, hasta el momento no se ha podido llegar a un acuerdo para lograr una definición uniforme y de amplio alcance de estos dos términos. Según el punto de partida o el punto de vista científico, dependiendo del objeto de estudio, así como la escuela a la que se pertenezca, pero también del momento cronológico de las investigaciones con respecto a este complejo temático, se presentan ya sea diferencias definitorias, o un empleo de ambos conceptos como sinónimos. Esto último no es de asombrarse,

¹⁶ Rajewsky 2008: 52

¹⁷ Rajewsky 2008: 52f

¹⁸ Müller 2008: 37

como ya lo constataba Albersmeier en 1995, dado que ambos fenómenos comparten la circunstancia de

Faktoren zu umschreiben, welche das Verständnis des Textes A von der Kenntnis eines oder mehrerer anderer Texte abhängig machen – egal ob die Vernetzung >binnenliterarisch< oder >intermedial< ist.¹⁹

Por lo tanto, en ambas conceptualizaciones se trata de relaciones entre textos o entre medios. A través de estas relaciones intertextuales e intermediales se modifica para el recipiente la percepción del post-texto, generándose determinadas connotaciones. Para ello es requisito que el receptor disponga de los necesarios conocimientos y la experiencia para establecer la relación entre el pre-texto y el post-texto.

Sin embargo, qué tan amplio resulta el marco de los textos, si se limita a textos de lenguaje verbal, o si también se toman en cuenta aspectos histórico-culturales, todo esto compete al arbitrio del individuo. Así, actualmente existe una gran variedad de definiciones que se distinguen no en último término también por el contenido con el cual está cargado el concepto de texto. J. E. Müller constataba en 1996:

Intertextualität als text- und medienwissenschaftliche Kategorie hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten als *rabbit hole* einer Vielzahl disparater und komplexer Erscheinungen erwiesen. Die Eingrenzungen und Definitionen von *Intertextualität* sind beinahe so zahlreich wie diejenigen des Textbegriffs selbst.²⁰

Lo que es importante para la definición es sobre todo con qué contenido está cargado el concepto >texto<. Si se parte de un concepto de texto concebido estrechamente, y se le limita a 'textos fijados en lenguaje verbal', esto reduce mucho el concepto de intertextualidad. Por ello, Rajewsky supone que aquellos que parten de un concepto de texto estrechamente concebido consideran a la *intertextualidad* como un fenómeno entre textos, y echan mano del concepto de *intermedialidad* en cuanto entran en juego otros medios y se transgreden los límites mediales.²¹

¹⁹ Albersmeier 1995: 240

²⁰ Müller 1996: 11

²¹ Rajewsky 2002: 52

2.1.2 Intra- y Transmedialidad como subcategorías de lo intermedial

Con base a este uso limitado de la terminología, Rajewsky introduce el nuevo concepto de orden superior de la *Intramedialidad*, que abarca todos aquellos fenómenos que, de acuerdo con el prefijo utilizado, se pueden situar dentro de un medio, y con los cuales no va aparejada una transgresión de los límites mediales. Rajewsky menciona aquí como ejemplos la referencia de una película a otra, o bien al cine o a un determinado género fílmico como sistema, de una ópera a otro teatro musical, o de una pintura a otra obra gráfica. Por ello, Rajewsky considera la intertextualidad, es decir, la referencia de un texto a otro texto individual, o a un género literario determinado como sistema, como una subcategoría de lo intermedial.²²

Esta diferenciación fundamental entre los fenómenos *inter-* e *intramediales* requiere la delimitación respecto a otro concepto de orden superior, que se utiliza frecuentemente con referencia a un cambio de medios, es decir, la *transmedialidad*. Este concepto abarca aquellos fenómenos que se podrían designar como 'fenómenos itinerantes no específicos de un medio', como por ejemplo la aparición del mismo asunto o la realización de una determinada estética o de un género en varios medios, sin que fuera relevante aquí la suposición de un medio original que proporcionara el contacto. Como ejemplo de esto, Rajewsky menciona la parodia, la cual si bien es cierto que surgió originalmente en el medio literario, también es verdad que sus reglas no son específicas de un medio determinado. Así por ejemplo, una parodia puede realizarse en la literatura y en el cine con los medios propios de cada uno de estos medios. Igualmente, las películas o las pinturas recurren frecuentemente a temas bíblicos, mitos o leyendas que están disponibles en la memoria colectiva de una época, sin por ello querer establecer una referencia medial. Por lo tanto, en estos casos se trata de fenómenos no específicos de un medio que se han desarrollado o se manifiestan más allá de los límites entre los medios, y que por lo tanto son *transmediales*.²³

Así pues, ahora se puede decir, resumiendo, que en el nivel de la intermedialidad se pueden agregar también la intramedialidad, que se refiere a los fenómenos que

²² Rajewsky 2002: 12

²³ Rajewsky 2008: 12f

solamente involucran a un medio, así como la transmedialidad, que describe los fenómenos itinerantes. Por lo tanto, en su primera obra Rajewsky hace el intento de definir el concepto de la intermedialidad de manera tal que sea válido a nivel general, y aplicable a todos los ámbitos de la ciencia. Para cumplir una pretensión interdisciplinaria, ella divide el fenómeno de la *intermedialidad* en los tres ámbitos antes mencionados. Esta subdivisión es concluyente en sí misma, y puede ser comprendida muy bien; sin embargo, una ampliación del concepto de texto convertiría en superfluo al ámbito de la *transmedialidad*, dado que, por ejemplo, también los discursos y géneros, que Rajewsky incluye en esta categoría, serían vistos como un texto cultural, que puede ser utilizado como intertexto o intermedio en los medios. Si bien en este trabajo se utilizan los términos de la *intramedialidad* y la *intermedialidad*, introducidos por Rajewsky, también se parte de un concepto amplio del texto, y se renuncia a la *transmedialidad* como categoría propia.

2.1.3 Combinación de medios, cambio de medios y referencias intermediales

Una categoría más que llama la atención una y otra vez en el debate sobre la intermedialidad, es la *multimedialidad*. Como ya lo indica el término, se trata en este caso de la combinación de diferentes medios, o como lo expresa Müller, de una combinación de unidades o materiales mediales hasta ahora aislados, que se distingue claramente de una *intermedialidad* con base en el *principio aditivo*.²⁴

Sin embargo, Rajewsky se aparta del concepto de *multimedialidad*, y resume fenómenos de la interacción medial bajo el concepto de la *combinación de medios*, que ella considera como subcategoría de lo intermedial. Como ejemplos pueden mencionarse el teatro de variedades, la fotonovela, así como el cine y la ópera. El concepto designa por lo tanto la combinación de por lo menos dos medios, que de forma convencional se perciben como diferentes. Sin embargo, de los ejemplos antes mencionados resulta claro que esta combinación frecuentemente puede tener como consecuencia el surgimiento de un género artístico por derecho propio.²⁵

Además del fenómeno de la combinación de medios, también el cambio de medios y las referencias intermediales constituyen subcategorías de lo intermedial. En lo que sigue van a ser explicados ahora más a detalle estos tres ámbitos.

²⁴ Müller 2008: 42

²⁵ Rajewsky 2002: 15

Como primera subcategoría de la intermedialidad, Rajewsky menciona, como ya lo he dicho, la *combinación de medios*. Ésta la define como

Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.²⁶

La amplitud de esta categoría abarca un simple lado a lado (contigüidad), al igual que una genuina interacción, en la cual en el caso ideal no se privilegia a ninguna de las dos partes. Un ejemplo de esto último sería la ópera de Wagner, en la cual el objetivo es una fusión o síntesis de los medios involucrados. La categoría de la combinación de medios puede ser diferenciada mediante el criterio de la formación medial de dominancias. De acuerdo con esto, las ilustraciones puntuales de una novela se comportan en su intermedialidad de manera distinta a la música y la lírica en las canciones clásicas.²⁷

El cambio de medios, otro fenómeno más que es considerado como subcategoría de lo intermedial, designa un

Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes bzw. Textsubstrats in ein anderes Medium.²⁸

Por lo tanto, el sistema semiótico del medio correspondiente se ve modificado. Un cambio de medio puede llevarse a cabo en principio desde cualquier medio hacia todos los demás medios, es decir, por ejemplo, del cine al libro, de la obra teatral hablada a la ópera, o del video al disco de música. Aquí, la intermedialidad afecta al proceso de surgimiento o de producción del producto medial correspondiente. Por ejemplo, si un texto literario sirve de texto de origen o fuente para una filmación literaria, entonces a su génesis le subyace un proceso de transformación de carácter intermedial. El producto que surge muestra frecuentemente paralelos semánticos con el texto original, es cierto, pero no tiene que constituirse necesariamente en relación con éste.²⁹ Pero si esto último se da, tenemos que vérnoslas con la tercera

²⁶ Rajewsky 2002 15

²⁷ Rajewsky 2002: 15f

²⁸ Rajewsky 2002: 16

²⁹ Rajewsky 2002: 16

categoría de la intermedialidad, que Rajewsky designa como el fenómeno de las *referencias intermediales*. Esta categoría abarca todos los procedimientos recursivos que transgreden los límites mediales, como por ejemplo la escritura fílmica, la musicalización de textos literarios, o la pintura fotográfica. Aquí puede designarse como intermedial el proceso de la constitución de significado, que se realiza cuando un producto medial establece una referencia opcional con otro medio diferente o con otro sistema medial.³⁰ Rajewsky explica más a fondo:

Das Medienprodukt verwendet also über seine >normalen< Verfahren der Bedeutungskonstitution hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums. Dies führt dazu, dass das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und/oder Äquivalenz >mitrezipiert< wird.³¹

De esto se deriva que la intermedialidad es concebida como concepto comunicativo-semiótico, donde *por definición* siempre está presente en su materialidad sólo un medio –el medio del objeto que establece el contacto–.³² De acuerdo con esto, Rajewsky parte de un medio que establece el contacto y un medio que acepta el contacto, es decir, que uno se encuentra entre dos medios, donde uno de ellos domina al otro medio.

Por ello, resumiendo, se puede decir que en las referencias intermediales, a diferencia de la *combinación de medios*, en la cual se suman medios que convencionalmente se perciben como distintos, para constituir un producto plurimedial, los elementos y estructuras de otro medio se tematizan, simulan o, en la medida de lo posible, se reproducen, con los propios medios específicos de este medio.³³

No obstante, esta división en tres del ámbito objetivo, como la lleva a cabo Rajewsky, no sirve para la exclusión de algunos productos mediales a través de la categorización, sino para responder de manera más precisa la pregunta de lo que significa concretamente la intermedialidad, o también de todo lo que ésta puede

³⁰ Rajewsky 2002: 17

³¹ Rajewsky 2002: 17

³² Rajewsky 2002: 17

³³ Rajewsky 2002: 17

significar, y contribuye a aclarar el término *intermedialidad*. Por lo demás, partiendo de estas tres subcategorías de lo intermedial, se puede describir como distinto el interés epistemológico de la investigación sobre intermedialidad, dependiendo de los ámbitos investigados.

2.1.4 Referencia individual y referencia sistemática

Dependiendo de a qué se refiera, o a qué se pueda referir un texto, Rajewsky distingue entre *referencia individual* y *referencia sistemática*. Si se quisieran captar las referencias de una obra literaria a una determinada película o a una determinada pieza de música, independientemente de si son de naturaleza real o ficticia, resulta adecuado hablar de *referencias intermediales individuales*, delimitándolas de las *referencias sistemáticas* que van a ser explicados a continuación más a fondo, así como en analogía a la intertextualidad como referencia entre textos individuales. Si no se transgreden límites mediales, y las referencias quedan restringidas a un género medial, este fenómeno se puede denominar como *referencias individuales intramediales*.

Pero si partimos de los medios como sistemas semióticos, y se quieren establecer referencias entre textos individuales y otros medios en tanto que sistemas, como el cine, la televisión o las computadoras, o bien códigos y convenciones específicos fílmicos o literarios, se ofrece el recurso intermedial de la *referencia sistemática*.³⁴ Ésta puede subdividirse en las subcategorías de la *mención sistemática* y la *contaminación sistemática*. De acuerdo con Rajewsky, se trata de una *mención sistemática intermedial* cuando un sistema medial percibido convencionalmente como distinto es mencionado de manera puntual y ante el trasfondo del sistema que se está utilizando para generar el texto.³⁵ Esta *mención* puede llevarse a cabo de forma explícita, es decir en el sentido de una >hablar sobre< o de una >reflexión<, pero en todo caso, el sistema medial ajeno tiene que ser tematizado explícitamente, o bien *en tanto que transposición*. En ambas posibilidades entraremos más a fondo a continuación.³⁶

³⁴ Rajewsky 2002: 65

³⁵ Rajewsky 2002: 158

³⁶ Rajewsky 2002: 159

2.1.4.1 Mención sistemática explícita

La mención de otro sistema medial dentro de un producto se considera como un tipo fundamental, en el cual se establece de manera puntual una referencia con otro sistema medial. El sistema de referencia en cada caso, es decir, por ejemplo, el cine o la televisión, simplemente es nombrado

ohne daß dies eine Modifikation des narrativen Diskurses oder die Illusion eines televisuellen oder filmischen >Als ob< mit sich brächte.³⁷

Sin embargo, en este proceso no es necesario nombrar a todo el sistema; la mayor parte de las veces son solamente determinados componentes del mismo los que son tematizados o evocados indirectamente. Lo decisivo es si el recurso es mostrado como referencia a un sistema determinado o no.³⁸ Aquí se sobreentiende que una mera mención no puede ser igualada con una referencia intermedial. Por ejemplo, si en un texto se menciona un televisor, esta mención no puede ser definida todavía como una referencia intermedial, dado que no tiene que tratarse necesariamente de una transferencia del discurso narrativo a un meta-nivel, sino que podría ser solamente 'una declaración sobre la >realidad< (representada) de las figuras. En este caso, el concepto >televisor< simplemente se utiliza verbalmente como objeto. Una acumulación, o también una estructuración llamativa de tales menciones, pueden sin embargo ser interpretadas como una marcación, y frecuentemente conducen a un incremento en la atención de recepción o en la atención de los receptores.³⁹

Sie können – bei entsprechender Häufung und Gestaltung – beispielsweise als Indikatoren einer nachhaltigen medialen Prägung der dargestellten Welten oder Figuren relevant werden, was wiederum als Signal für weitere, möglicherweise gegebene intermediale Bezugnahmen zu werten sein kann.⁴⁰

La mención medial experimenta una potenciación cuando no solamente se habla de un sistema medial, sino que son reflejados ciertos aspectos de otro sistema medial. Esto lo designa Rajewsky como *metamedialidad*. Aquí se analizan o discuten

³⁷ Rajewsky 2002: 79

³⁸ Rajewsky 2002: 80

³⁹ Rajewsky 2002: 80

⁴⁰ Rajewsky 2002: 80f

cualidades mediales, estéticas y ficcionales de otro sistema en el marco de un discurso narrativo.⁴¹ Por lo tanto se produce una

metaästhetische oder metafiktionale Reflexion des aufgerufenen Mediums und damit gleichzeitig der Differenz und/oder Analogie zwischen dem literarischen und dem televisuellen System: Der narrative Diskurs wird metamedial.⁴²

Dado que tales formas de la mención permiten ya los primeros análisis textuales prácticos e interpretaciones con respecto a las referencias intermediales, porque se llevan a cabo tanto el >hablar sobre< como también la reflexión sobre un sistema medial ajeno con base en una tematización explícita, Rajewsky llama a esta forma *mención sistemática explícita*.⁴³

2.1.4.2 Mención sistemática en tanto que transposición

Como *en tanto que transposición* designa Rajewsky el segundo tipo básico de la mención sistemática, la cual se basa en una 'cualidad que forma una ilusión'. El proceso va más allá de una tematización del sistema referencial, y consigue generar una ilusión referida a un medio ajeno o altermedial. De acuerdo con esto, es necesaria una marcación de la referencia/del recurso, es decir una *mención sistemática explícita*, para que el receptor reconozca el procedimiento recursivo intermedial, y ponga los elementos y estructuras del texto en relación con el medio referencial correspondiente. Sin embargo, la *mención sistemática explícita* por sí sola no es suficiente, dado que el objetivo de la transposición es el de generar la formación de una ilusión.⁴⁴ Rajewsky distingue tres posibles formas de realización de la transposición de las referencias mediales, a saber: la *mención sistemática evocadora*, la *simuladora*, y la *reproductora (de partes)*.⁴⁵ Van a ser explicados ahora con más detalle en lo que sigue estos ámbitos de posibilidad.

⁴¹ Rajewsky 2002: 81

⁴² Rajewsky 2002: 81

⁴³ Rajewsky 2002: 81

⁴⁴ Rajewsky 2002: 159

⁴⁵ Rajewsky 2002: 159f

2.1.4.3 Mención sistemática evocadora

La generación de representaciones se realiza frecuentemente en forma de comparaciones las cuales, a diferencia de la *mención explícita*, desencadenan en el receptor ciertas analogías altermediales.⁴⁶

Die fraglichen Komponenten des filmischen bzw. televisuellen (Sub-) Systems werden auf diese Weise, wenn auch nicht imitiert, so doch sprachlich evoziert, und zwar ganz im Sinne einer film- bzw. fernsehbezogenen Illusionsbildung: Dem Leser wird eine Erfahrung ermöglicht und >nahegelegt<, die sich aus seinen filmischen bzw. televisuellen Erfahrungswerten speist.⁴⁷

Se trata por lo tanto de elementos sugestivos, que según la base de experiencia medial y los conocimientos del receptor pueden conducir a una percepción intermedial.

2.1.4.4 Mención sistemática simuladora

En esta forma de realización de la transposición no se constata

die Ähnlichkeitsbeziehung [...] mittels eines expliziten Vergleichs oder ähnlicher Verfahren konstatiert, sondern semantisch und mit Hilfe der Thematisierung bestimmter Elemente und technischer Details des Films suggeriert.⁴⁸

Para ilustrar este fenómeno, Rajewsky menciona un ejemplo en el cual se imita la transición de imágenes fílmicas. Dado que el narrador no puede 'hacer' una transición con los medios con los que cuenta, él describe un proceso que

in seinen Augen einer Überblendung gleich abspielt – bzw. präziser: dem Eindruck entsprechend abspielt, der beim Zuschauer entsteht, wenn in einem Film eine Überblendung umgesetzt wird.⁴⁹

Pero aquí no se modifica la estructura narrativa.

⁴⁶ Rajewsky: 2002: 91

⁴⁷ Rajewsky 2002: 91f

⁴⁸ Rajewsky 2002: 95

⁴⁹ Rajewsky 2002: 103

2.1.4.5 Mención sistemática reproductora (de partes)

Cómo ya lo indica el nombre, en esta última categoría de la *mención sistemática en tanto que transposición* se retoman y reproducen elementos y/o estructuras del sistema referencial. Pero esta reproducción solamente es posible si estos elementos o estructuras no son específicos del medio, o sea que son por ejemplo de naturaleza referente al contenido o a la materia, pero coincidentes en el plano medial.⁵⁰

Los componentes reproducidos no solamente son percibidos como pertenecientes al sistema de referencias altermedial correspondiente, sino que son asociados por el receptor con sus correlatos no reproducibles, específicos del medio, por lo cual se genera una ilusión.⁵¹ En comparación con el proceso simulador, se constata una clara analogía, dado que

die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Text und Film auch im Falle reproduzierender Verfahren nicht mittels einer Thematisierung nur suggeriert, sondern mittels einer filmbezogenen Modifikation des narrativen Diskurses tatsächlich herstellt. Dies allerdings mit dem Unterschied, daß filmische Elemente und Strukturen nicht >nur< simuliert, sondern (partiell) tatsächlich reproduziert werden.⁵²

Rajewsky ilustra este proceso mediante una reproducción de un comentario deportivo fingido en una narración literaria con los medios de la comunicación en presente, la inserción de líneas en blanco o preguntas retóricas e interjecciones, que apuntan a una presencia inmediata, visual.⁵³ En otras palabras, el medio correspondiente en cada caso, que reproduce parcialmente el sistema de referencias altermedial, refiere una y otra vez al pre-texto. Esto significa, por ejemplo, en el caso antes mencionado, que el carácter de >como si fuera< de los comentarios verbales en vivo, o los procesos televisivos de la transmisión directa, destruyen la estética de la escritura, lo cual a su vez conduce a que al lector se le imponga permanentemente la reflexión de la relación entre la televisión y el libro.

⁵⁰ Rajewsky 2002: 103

⁵¹ Rajewsky 2002: 160

⁵² Rajewsky 2002: 116

⁵³ Rajewsky 2002: 110

2.1.5 Contaminación de sistema

Otra subcategoría de las referencias intermediales es la *contaminación de sistema*, en la cual, a diferencia de lo que sucede con las diferentes formas de la *mención sistemática*, no solamente se realiza una reproducción (parcial) o simulación de algunos elementos y estructuras, sino también una aplicación y cumplimiento de reglas, en parte prescriptivas y en parte restrictivas, del medio referencial.⁵⁴ Mientras que en la *mención sistemática* siempre se trata de recursos puntuales a determinadas microformas altermediales y por lo tanto no hay otro sistema dominante, Rajewsky designa con el concepto de *contaminación de sistema* las 'especies de referencias' en las cuales la acción representada de un medio objetivo se constituye totalmente en relación con un sistema de referencias altermedial.⁵⁵ Así por ejemplo se utiliza para la generación de un texto un sistema que si bien aprovecha los instrumentos de la literatura, también al mismo tiempo está >contaminado< altermedialmente, y por ello está modificado respecto al sistema que proporciona el contacto.⁵⁶ El cumplimiento de las reglas del sistema referencial puede realizarse de dos maneras⁵⁷:

- 1) como *contaminación de sistema en tanto que transposición*
- 2) como *contaminación de sistema parcialmente actualizante*

En el primer proceso se constituye la acción del medio objetivo en una relación completa con el medio ajeno. Esto va aparejado con un cumplimiento continuo de las reglas en parte prescriptivas y en parte restrictivas del sistema referencial. Pero estas reglas se cumplen 'en forma irreal', es decir, solamente en principio, lo cual a su vez significa que se toman en cuenta sobre todo principios de estructuración, comunicación y/o de construcción del sistema altermedial.⁵⁸

Una *contaminación de sistema* parcialmente actualizante presupone la utilización de componentes medialmente coincidentes y/o no específicos de medio alguno, y con ello una utilización parcial del sistema de referencias mismo.⁵⁹ Este proceso implica

⁵⁴ Rajewsky 2002: 160f

⁵⁵ Rajewsky 2002: 121

⁵⁶ Rajewsky 2002: 160f

⁵⁷ Rajewsky 2002: 161

⁵⁸ Rajewsky 2002: 161

⁵⁹ Rajewsky 2002: 161

por ello una aplicación continua y el cumplimiento de reglas en parte prescriptivas, en parte restrictivas, del sistema referencial. El sistema que establece el contacto es modificado fundamentalmente en dirección al sistema referencial. Pero también en este proceso, la parte específica del medio del sistema que establece el contacto solamente es evocado en la representación del receptor como formación de una ilusión relacionada altermedialmente.⁶⁰

De manera complementaria tiene que mencionarse que las *referencias intermediales*, de acuerdo con Rajewsky, solamente existen cuando están marcadas como tales. Esta marcación se lleva a cabo, por ejemplo, en la forma de citas, o en forma general, a través de un >hablar sobre<. Además de esto, hay que dejar asentado, o hay que hacer notar, que los procesos recursivos que acabamos de explicar, influyen tanto en el plano de la *histoire*, es decir, en la historia de un texto, como también en el plano del *discours*, que resume todos los procesos de textificación. Mientras que el *discours* está dado de manera inmediata en un texto, la *histoire* tiene que ser deducida por el lector a partir del *discours*. Ambos términos también se pueden transferir a otros medios, narrativos en un sentido más amplio, como por ejemplo el cine.⁶¹ Por lo tanto, a partir de la concepción de Rajewsky resulta claro que la investigación sobre la *intertextualidad* ha creado una importante base y útiles términos, que también han logrado entrar en las investigaciones sobre la *intermedialidad*. Con ello se vuelven cada vez más fluidas las transiciones entre el debate sobre la *intermedialidad* y el de la *intertextualidad*. Rajewsky parte de que los fenómenos con los cuales se ocupa la investigación de la *intertextualidad* pueden ser subsumidos bajo un concepto de intermedialidad concebido con amplitud, con lo cual la *intertextualidad* se convierte en una subcategoría de la *intermedialidad*. Su planteamiento también será de importancia para las investigaciones en este trabajo.

Después de que ha sido elaborada una definición válida para este trabajo de *intertextualidad* e *intermedialidad*, ahora sigue una discusión de las teorías del discurso posmoderno respecto al cine según Jens Eder, dado que éstas son concretamente aplicables para el posterior análisis del cine de Pedro Almodóvar. Él parte de que el cine posmoderno es una forma intertextual de la narrativa. Naturalmente, esto no puede valer en esta forma absoluta para el cine en general,

⁶⁰ Rajewsky 2002: 137f

⁶¹ Rajewsky 2002: 197

pero en principio ya desde principios de la historia del cine se pueden encontrar formas de la *intertextualidad* en la mayor parte de las películas. Partiendo del discurso en el libro de Jens Eders sobre el cine posmoderno, el objetivo es elaborar aspectos generales para el cine y sus referencias intertextuales, que también puedan ser válidos más allá del cine posmoderno.

3 El cine posmoderno

Jens Eder muestra una multiplicidad de características centrales del cine posmoderno, que se pueden remitir a las siguientes asociaciones con el título de su obra *Oberflächenrausch*:

Ästhetisierung von Bildern, ,Inszenierung von Oberflächen, das Design von Texturen. Licht und Schatten, Glanz und Stumpfheit, Haut und Membran. – Sinnesrausch, Geschwindigkeitsrausch, Drogenrausch, Tempo, Action, rauschhaftes Erleben. – Die weite Fläche der Leinwand: „Kino ist das Größte“. – Benutzeroberflächen von Computern. Bildschirmflimmern. Zweidimensionalität. Ent-Linearisierung. Dekonstruktion in vernetzte Fenster und Fragmente. – Oberflächlichkeit.⁶²

Sin embargo, Eder no solamente asocia la superficialidad con el cine posmoderno, sino que también se plantea la pregunta de qué es lo que se encuentra por debajo de él, y llega al siguiente resultado:

Überlagerungen, Übermalungen, Palimpseste. Vielschichtigkeit. – Nach den Neuen Wellen des Films eine trügerisch spiegel-glatte Fläche: die Reflexion eines Universums der Texte und Kulturen.⁶³

Él señala la tendencia de un número cada vez más grande de largometrajes americanos y europeos, que se distancian de las formas tradicionales realistas de la narrativa, y en lugar de eso muestran otras estrategias fílmicas, como la cita, el espectáculo, el show, o el shock, como características centrales.⁶⁴

Los inicios de la narrativa posmoderna los ve Eder ya a principios de los años 80, cuando un nuevo grupo de directores y autores, entre los cuales se cuentan, además de Almodóvar, nada menos que Beineix, Besson, Lynch y Greenaway, comenzó a entusiasmar al público y a sus críticos simultáneamente, pero también a irritarlos. La artificialidad y los estímulos superficiales eran las características principales de estas innovaciones fílmicas de los años 80, que jugaban con las expectativas del público. Pronto, afirma Eder, se pensaba estar descubriendo en estas películas características de lo que era conocido como 'posmoderno' a partir de

⁶² Eder 2008: 1

⁶³ Eder 2008: 1

⁶⁴ Eder 2008: 1

los ámbitos de la literatura, así como el arte y la arquitectura, pero también la filosofía y el diagnóstico de la época. Entre estas características se cuentan la intermedialidad, la doble codificación, la autorreferencia, la estetización, la artificialidad, así como la deconstrucción de procedimientos tradicionalmente legados. Mientras en el área anglófona se estaban discutiendo acaloradamente las características del cine posmoderno, en el área de habla alemana eran ignoradas en buena parte, debido a su excesiva presentación de violencia, así como por su alejamiento del realismo y tradicionalismo, y por su aparente superficialidad.⁶⁵

Empero, el cine posmoderno no puede ser considerado como un todo uniforme. Eder habla de por lo menos dos variaciones (dos formaciones), entre las cuales frecuentemente no se hace ninguna diferencia, a pesar de sus grandes diferencias en el discurso sobre la teoría del cine. En realidad, en el paisaje fílmico actual, además de otras numerosas variantes del >independent-film< existen, primeramente, el cine independiente posmoderno, y en segundo lugar el cine posmoderno de la corriente principal (mainstream), conocido también con el nombre de >cine mainstream postclásico<.⁶⁶

Como otras películas independientes, también el cine independiente posmoderno se distancia del estándar de la corriente principal tradicional, y se limita a un grupo objetivo más bien menor. En muchas obras se trata de películas de autor, que solamente por su estética posmoderna se distinguen del cine de los directores-autores tradicionales. Los rompimientos de las convenciones, las formas destacadas y exigentes de la intertextualidad y la doble codificación, así como los rompimientos de tabús y formas narrativas deconstructivas, se cuentan entre las características claras del cine independiente posmoderno.⁶⁷

En cambio, las películas posmodernas del mainstream o corriente principal muestran estrategias de este tipo solamente en forma debilitada, y se orientan hacia el entretenimiento y las ganancias económicas. Además de eso, a diferencia de las películas independientes, pueden recurrir a un presupuesto comparativamente alto, que es proporcionado por las grandes firmas productoras. Obras como *Wild Wild*

⁶⁵ Eder 2008: 2

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

West o *Le Cinquième Element* son solamente dos de muchos ejemplos del cine de la corriente principal. La disposición a correr riesgos es mucho menor en estas películas, y los rompimientos de la convención, así como las deconstrucciones, se presentan en una proporción claramente menor.⁶⁸

En los años 90 el cine posmoderno consigue nuevos éxitos, con cintas como *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, *Trainspotting*, de Danny Boyle, y otras obras. Nuevas técnicas de ilusionismo y avasallamiento sensorial, así como reestructuraciones de la producción fílmica, y un creciente conocimiento del medio por parte del público, condujeron a una aplicación cada vez más frecuente de estrategias posmodernas en el mainstream, y por lo tanto en los grandes blockbusters de Hollywood. Pero las características posmodernas no solamente se encontraban cada vez más en la corriente principal, sino también en las obras de muchos cineastas independientes, que retomaban algunos aspectos del cine posmoderno como estímulo.⁶⁹

Sin embargo, entretanto ya ha pasado la fase innovadora del postmodernismo en el cine, y la gastada palabra >posmoderno< ya despierta en muchas personas connotaciones negativas, dado que el postmodernismo se convirtió ya en los años 90 en un fenómeno de masas en el cine. La estética fílmica posmoderna, que en los años 80 todavía era percibida como una ruptura con la convención, de acuerdo con Eder, se convencionaliza ella misma cada vez más en el curso de los 90. Esto no solamente se refiere a cine de autor o independiente, sino que abarca igualmente el cine del mainstream. Empero, Eder ve la fase innovadora del cine posmoderno, que de acuerdo con su opinión alcanzó su apogeo con *Pulp Fiction*, como definitivamente concluida. Los elementos estilísticos posmodernos son desde hace mucho componentes integrales de producciones de todo tamaño.⁷⁰

3.1 Características típicas del cine posmoderno

Respecto a la pregunta de lo característico y novedoso del cine posmoderno, muchos reaccionan todavía con perplejidad, dado que las películas que se consideran 'posmodernas' son tan diferentes que resulta difícil constatar de entrada

⁶⁸ Eder 2008: 32

⁶⁹ Eder 2008: 2

⁷⁰ Eder 2008: 31

puntos comunes. También el director finlandés Aki Kaurismäki se expresa solamente de manera vaga cuando se trata del significado del concepto, y confiesa:

Ich habe dieses Wort gebraucht, doch ich verstehe es nicht. Ich habe die letzten fünf Jahre versucht, seine Bedeutung zu begreifen, aber es ist mir nicht gelungen. Trotzdem habe ich das Gefühl, dass THRU THE WIRE ein wenig postmodern ist.⁷¹

No hay un consenso generalmente válido acerca de cuáles características constituyen a un film posmoderno, y en lugar de eso existen una serie de opiniones contradictorias. La utilización del término es tan difusa que las películas, sin encontrar una contradicción, son calificadas de 'posmodernas' por las más diferentes razones, como por ejemplo la introducción de citas de la cultura pop, el contexto social o la temática. Por lo tanto, el intento de orientarse mediante las características generales del postmodernismo fracasa debido a que dichas características generales no existen. Y sin embargo, el concepto del 'postmodernismo' se ha establecido firmemente en el discurso fílmico. Como directores correspondientes se mencionan, además de los antes mencionados cineastas Almodóvar, Beineix, Lynch, Greenaway y Tarantino, también los hermanos Coen, así como Cronenberg y Egoyan. Probablemente, la comprensión del concepto >film posmoderno< haya sido marcada por tales prototipos. Para lograr una definición más exacta del concepto, Jens Eder ha intentado encontrar puntos comunes de los filmes paradigmáticos, y se orienta aquí sobre todo con la teoría del cine de lengua alemana, en la cual las posiciones no son tan heterogéneas como en una comparación internacional.⁷² El postmodernismo en el contexto germanohablante es caracterizado sobre todo por atributos estéticos. Así, Jürgen Felix entiende por >calidades posmodernas<, por ejemplo, la cita ironizante, el eclecticismo historizante, la doble codificación, la deconstrucción de dramaturgias tradicionalmente legadas, la mezcla de arte de alto nivel y la cultura de masas, así como la intermedialidad autorreferencial.⁷³

Jens Eder menciona en su ensayo introductorio cuatro ámbitos de atributos para definir el grado de la postmodernidad de una película⁷⁴. Éstos son:

⁷¹ Kaurismäki 1991: 102

⁷² Eder 2008: 10

⁷³ Felix 1996: 401

⁷⁴ Eder 2008: 11

- *Intertextualidad,*
- *Espectacularidad y estetización,*
- *Autoreferencialidad,*
- *Anti-convencionalidad y procedimiento narrativo deconstructivo*

A esto pueden agregarse, afirma Eder, otros atributos, como por ejemplo una tendencia hacia determinados temas, que están relacionados con los ámbitos antes mencionados. Además, Eder señala la necesaria imbricación de estas características, y nota que el núcleo de la categoría >cine posmoderno< radica – hablando figurativamente– en el campo donde se traslapan los cuatro ámbitos de atributos.⁷⁵ La intertextualidad de las películas posmodernas, y por lo tanto su doble codificación, tienen como consecuencia que al espectador se le abran varias lecturas, y con ello que pueda llegarse a diferentes grupos de destinatarios con la misma película.

El segundo ámbito de atributos se refiere a la no correspondencia de la forma con respecto al contenido, a las estetizaciones, que se componen con todos los medios fílmicos que están disponibles para lograr un >rendezvous de los sentidos<, y a fin de cuentas pueden conducir a un avasallamiento de los mismos.⁷⁶

Las películas posmodernas son autorreferenciales tanto en un sentido narrativo como también en uno estilístico; se pretende que el público sea introducido en la historia, y que al mismo tiempo mantenga una distancia con respecto a ella. Jürgen Felix ha descrito esta actitud recepcional como una oscilamiento entre la ironía y la identificación. Por lo tanto, las películas posmodernas llevan a cabo deliberadamente rupturas de las convenciones, y hacen posible de esta manera un juego deconstructivo con patrones tradicionales que se han vuelto aburridos.⁷⁷

También la constante ruptura de la ilusión que conocemos de las películas de Almodóvar, así como el repetido énfasis de su artificialidad y su carácter de construcción, son característicos de las películas posmodernas en general. Pero la intermedialidad es un procedimiento frecuente también al nivel del género. Así, en

⁷⁵ Eder 2008: 12

⁷⁶ Rost/Sandbothe 1998: 122ff

⁷⁷ Eder 2008: 22

las películas de Almodóvar, una y otra vez se mezclan las convenciones y los accesorios escenográficos de diferentes géneros, como el de la comedia, el melodrama, o el *film noir*, para sólo mencionar algunos ejemplos. Con ello se amplía considerablemente el potencial narrativo de las películas. No obstante, los accesorios escenográficos que se deben asignar a cada uno de los géneros no solamente comentan los acontecimientos, sino que subrayan también el estado de ánimo de los personajes y de la película misma.

En lo que sigue entraremos más a fondo sobre todo en los atributos de la intertextualidad, así como de la auto-referencialidad, como forma especial de la intertextualidad en el cine posmoderno.

3.1.1 Intertextualidad (que trasciende a los medios)

No en último término, el cine posmoderno se distingue por el incremento en el aprovechamiento de las distintas formas de la intermedialidad, y amplía con ello sus posibilidades representativas, afirma Bleicher. Ella entiende con el concepto de *intermedialidad* una *intertextualidad* que trasciende a los medios, es decir, la integración de formas, sistemas de signos y contenidos que son específicos de un determinado medio, a través de textos que se deben asignar en otro medio. Mientras que Eder remite la variedad representativa de los filmes posmodernos al ámbito de atributos de las referencias intertextuales con otras obras del mismo medio, Bleicher argumenta que ella también es el resultado de la inclusión de elementos de otros medios. Como ejemplo, menciona la película de cine de Peter Weir *Truman Show*, que aprovecha las convenciones de género de la televisión para su narración, integrando en su narración el transcurso del día que permanece igual, y el personal básico que retorna constantemente, de las series de larga duración. También *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino sería impensable sin el juego con los estereotipos de la acción y con los diálogos típicos del *thriller*.⁷⁸

En el curso de la historia de los medios se ha dado muchas veces el hecho de que un medio asumiera formas y contenidos de otros. Ya en las películas mudas del siglo

⁷⁸ Bleicher, J.K. (2008). „Die Intermedialität des postmodernen Films. In: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hamburg: Lit Verlag Dr. W. Hopf. 97.

XVIII y XIX, el cine se servía de estrategias intermediales, e integraba la forma popular del melodrama teatral. Sin embargo, en el postmodernismo se puede observar la tendencia a la intensificación de este fenómeno, y se da una más variada y diferenciada forma de integración de los elementos intermediales. Entre ellos se cuentan, además de la música pop, también los cómics, los videoclips, las novelas, los dramas, las llamadas B-movies, etc.

3.1.1.1 La >imagen dentro de la imagen<

Las imágenes televisivas son una forma de la intermedialidad que aparece frecuentemente, y sobre todo en el postmodernismo han logrado entrar en el mundo visual del cine. La integración de las imágenes de noticieros, entre otras cosas, afirma Bleicher, tiene como objetivo dar un carácter de realidad a la acción del film. Además de eso, la >imagen en la imagen< logra muchas veces una duplicación del plano de la comunicación. En primer lugar, acelera la narración fílmica, y en segundo, la acción fílmica se capta y comenta desde otra perspectiva con la integración de la imagen televisiva.⁷⁹

Como se mostrará más tarde, la integración de los noticieros y otras subformas del medio >televisión< es también un fenómeno que aparece frecuentemente en las obras de Almodóvar. Muchas de sus películas tematizan la omnipresencia y la fuerza de simulación de este medio. Por la cercanía de los programas de televisión respecto al mundo vital del hombre, afirma Bleicher, se desenmascara a la televisión como manipulador de la existencia individual. Se muestra cuán cercano está el mundo virtual respecto a la realidad experimentable subjetivamente.⁸⁰

Ya en sus primeras películas, Almodóvar se enfrenta al medio de la televisión con una actitud irónico-sarcástica. Esta visión culmina finalmente en la *comedia negra Kika*, en la cual le pone enfrente a la televisión un espejo irónico. *Kika* y *Tacones Lejanos*, son parodias de la avidez por el sensacionalismo de los medios, y también en otras películas, con excepción de *La mala educación* en la cual el cine es omnipresente, se toma partido con respecto al medio >televisión<, y al mismo tiempo se ejerce una crítica en su contra. Almodóvar también es conocido por sus

⁷⁹ Bleicher 2008: 98f

⁸⁰ Bleicher 2008: 108

descabelladas publicidades de muñecas que menstruan, y de las compresas para mujeres en su película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, o la publicidad de detergentes en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Sin embargo, más tarde entraremos más a fondo en éstos y otros ejemplos.

Sin duda que Almodóvar no es el único autor que tematiza al medio televisión en sus obras. También otras películas posmodernas retoman este motivo, para ejercer la crítica al carácter ilusionista del mundo televisivo, y dar expresión a la importancia del uso del medio en la vida de los seres humanos.⁸¹ Por lo tanto, como muchos otros cineastas del siglo XX y XXI, Almodóvar también tematiza la socialización de medios de la sociedad actual. El tema de los >medios< se encuentra una y otra vez en sus películas, de manera directa e indirecta. Esto se puede confirmar en sus personajes, es decir la mayor parte de las veces, los protagonistas están vinculados con los medios, –frecuentemente de los ámbitos de la cultura *pop*– y actúan en este ámbito, pero también en el argumento mismo.

A través de la omnipresencia del televisor como accesorio escenográfico en las películas de los cineastas posmodernos, se convierte una y otra vez en tema central la imposibilidad del espacio libre de medios. Un ejemplo paradigmático de la crítica al medio de la televisión, o más bien a su subsistema del *reality tv*, es la película de Peter Weir *Truman Show*, en la cual describe cómo el hombre está expuesto a la influencia de la televisión en la estructuración de su vida. Él asocia las convenciones representativas de las series de larga duración con los patrones fundamentales de la televisión realista. Pasajes de la acción que permanecen iguales, en los cuales el protagonista se encuentra con las mismas personas una y otra vez, proporcionan el marco ritual que es característico de la acción de las series. Por lo tanto, la referencia intermedial con el medio de la televisión, o su subsistema del *reality tv* se establece a través de una *mención sistemática en tanto que transposición*, para expresarlo en las palabras de Rajewsky. Sólo por las pequeñas perturbaciones de estos rituales seriales, Truman se da cuenta de la artificialidad de su mundo vital. El carácter de escenificación del mundo medial es desenmascarado por una falla, y la técnica del medio queda descubierta como principio de construcción. La televisión del *reality show* también se convierte en el tema principal en la *comedia negra* de

⁸¹ Bleicher 2008: 109

Almodóvar *Kika*. Si bien encontramos el voyeurismo de la cámara en muchas películas de Almodóvar, culmina en su obra *Kika*.

3.1.1.2 Autoreferencia y autocitas

En el postmodernismo, el concepto de autorreferencia cobra cada vez más importancia. Bleicher entiende por este término el

Oberbegriff für verschiedenartige Formen des Selbstbezugs und der Selbstthematizierung kommunikativer Akte und Artefakte⁸².

En el ámbito del cine, los puntos de referencia de la auto-referencia en el postmodernismo radican primero en el desarrollo histórico del cine. Los cineastas integran en su producción diferentes corrientes estilísticas, y se distinguen de esta manera de sus predecesores, que en sus cintas muchas veces se limitaron a un género, o a las películas de solamente un director. A través de este procedimiento de recombinação de distintas formas y contenidos se pueden desarrollar nuevas formas y contenidos.⁸³

No obstante, la autorreferencialidad intensificada de la narrativa posmoderna no se limita solamente al pasado fílmico, sino que se vuelve también a las convenciones comunicativas del cine y al proceso narrativo. Con ello se rompe la estructura cerrada y la sucesión de la generación de ilusiones de las narraciones fílmicas tradicionales. Esta deconstrucción de las convenciones narrativas tradicionales no solamente permite nuevas formas de narrar, sino también nuevas formas de percepción fílmica. Al lado de la tensión aparece el entretenimiento, a través del juego con elementos cambiantes de la acción y de la imagen. Entre estas formas de la deconstrucción se cuentan el palimpsesto, diferentes formas de citar, así como el juego con los clichés y los géneros.⁸⁴

A través de su intertextualidad autorreferencial, el film posmoderno se dirige a dos públicos divergentes. Por un lado, entretiene a los ingenuos que van al cine, como

⁸² Bleicher 2008: 113

⁸³ Bleicher 2008: 115

⁸⁴ Bleicher 2008: 116ff

los llama Bleicher, los cuales están interesados por la sucesión superficial de la acción, por la acción física y el espectáculo, y por otro lado, se dirige a los espectadores informados, que reconocen las citas y alusiones integradas, y que disfrutan el conocimiento del que disponen. De esta manera, el cine posmoderno logra superar la brecha entre la actitud crítica y la hedonista, que representa una característica esencial de la época moderna.⁸⁵

La siguiente parte de este trabajo enfocará ahora las referencias *intermediales* e *intertextuales* en la obra de Almodóvar, que hasta el momento solamente han sido tematizadas y explicadas a nivel teórico.

⁸⁵ Bleicher 2008: 113f

4 Referencias intertextuales e intermediales en las películas de Almodóvar

Acevedo-Muñoz describe las películas de Almodóvar como:

Irreverent, self-reflexive, excessive explorations of identity, sexuality, repression and desire, sprinkled with rich generic allusions (melodrama, screwball comedy, thriller) and assorted media intersections (television commercials, billboard advertisements, popular songs, kitsch art).⁸⁶

Y Marvin D'Lugo ya constataba: "Almodóvar's cinema represents ... an unequivocal stylistic rupture with nearly every Spanish filmic tradition that precedes it."⁸⁷ Por lo tanto, el carácter único de sus películas es objeto de varios tipos de reflexiones. La utilización de referencias intermediales, así como intramediales o intertextuales es una de ellas, y sin duda se cuenta entre las características más llamativas de las películas de Almodóvar, como lo muestran algunos ejemplos ya mencionados.⁸⁸

En estos casos se trata ya sea de referencias sistemáticas intermediales, como por ejemplo al sistema semiótico >televisión<, o de referencias individuales *inter-* o *intramediales* a determinadas obras de otros artistas, o a las propias.

Los ejemplos de referencias intermediales abarcan desde referencias a la literatura y el teatro, hasta la televisión y su subsistema de la publicidad.

Gerade aufgrund der intermedialen Vermischung polyvalenter Versatzstücke aus Theater, Literatur, Musik und Malerei, der Integration sowohl traditioneller, als auch (post)moderner Elemente und letztlich aufgrund der eigenen interfilmischen Verflechtung, verkörpert Almodóvar schließlich einen *artista universal*, der es versteht, die genannten Komponenten in einer ihm eigenen Ästhetik miteinander zu kombinieren und rhizomatisch zu einem spannenden Gesamtwerk zu verknüpfen.⁸⁹

Las referencias al teatro y a la literatura se encuentra por ejemplo en *Todo sobre mi madre*. Pero también en otras películas como *La flor de mi secreto* o *Entre tinieblas*, en las cuales las protagonistas trabajan como escritoras, están integrados trasfondos

⁸⁶ Acevedo-Muñoz 2007: 38

⁸⁷ D'Lugo 1991: 48

⁸⁸ Los conceptos de intramedialidad e intertextualidad se utilizan en lo que sigue como sinónimos.

⁸⁹ Maurer Queipo 2005: 207

intermediales. Por lo demás, Almodóvar se sirve en muchas de sus obras de referencias intermediales a la televisión, la cual con frecuencia es violentamente criticada.

Algunas llamativas referencias intramediales en la obra de Almodóvar son por ejemplo el entrelazamiento de películas de otros directores en la forma de secuencias de esta otra película, que el espectador ve conjuntamente con los actores, ya sea en el cine o en la televisión. En la literatura, las referencias intramediales de este tipo frecuentemente se designan como >cine dentro del cine<.

En definitiva, el cine dentro de su propio cine en muy diferentes facetas, ya que la mayor fuente de inspiración de Almodóvar es tanto su vida como la de sus allegados, la cotidianidad que le rodea, y esa cotidianidad está estrechamente ligada al mundo del cine.⁹⁰

Por lo tanto, Almodóvar integra en este sentido fragmentos individuales de otras películas en su obra. Así, se encuentran por ejemplo en *Matador* escenas de la película *Duelo al sol* (1946), de King Vidor, o en *Todo sobre mi madre* fragmentos de la película de Mankiewicz *Todo sobre Eva* (1950). Algunas veces se trata también de referencias individuales intramediales escenificadas muy sutilmente, en forma de citas y alusiones a otros artistas y sus obras, que no son tan fáciles de reconocer, como por ejemplo un fragmento de película realmente mostrado, que es integrado en la acción.

En todos los casos se trata sin duda de películas de directores que Almodóvar mismo admira por sus obras. Algunos especialistas que se han ocupado de este fenómeno en la obra de Almodóvar han llegado a la conclusión de que en estas referencias intertextuales se trata de un homenaje a los productores correspondientes.⁹¹ En cambio, Almodóvar mismo no está de acuerdo con esta afirmación, y designa la presencia de otros films en sus obras como robo:

In meinen Filmen ist das Kino present, aber ich bin kein cinephiler Regisseur, der andere Autoren zitiert. Ich benutze gewisse Filme als aktiven Teil meiner Geschichten. Wenn ich einen Ausschnitt aus einem Film verwende, dann ist das keine Hommage, sondern ein Diebstahl. Er wird zum Teil der Geschichte, die ich erzähle, während eine Hommage immer sehr passiv ist. Ich verwandle

⁹⁰ Colmenero Salgado 2001: 24

⁹¹ Colmenero Salgado 2001: 23f

das Kino, das ich gesehen habe, in meine eigene Erfahrung, die automatisch zur Erfahrung meiner Personen wird.⁹²

Las referencias intertextuales en la forma de citas y alusiones intramediales se encuentran, por ejemplo, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, respecto a *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, y *El Apartamento*, de Billy Wilder, así como en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, respecto a *Carrie* (1976), de Brian de Palma, y *The Prowler* (1951), de Joseph Losey, en *Kika*. Pero éstos son solamente algunos de los numerosos ejemplos.

Por lo demás, puede constatarse que muchos de los personajes trabajan en el ámbito de los medios. Así por ejemplo, en muchas películas de Almodóvar encontramos actrices, como Huma Rojo en *Todo sobre mi madre*, encargadas del doblaje de películas, como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, escritores o directores de cine, como Pablo en *La ley del deseo* y Enrique en *La mala educación*, así como locutoras de noticias como Rebeca en *Tacones lejanos*. Además de esto, el autor también integra frecuentemente en la acción publicidades ficticias, así como fragmentos de piezas teatrales, escenas de ballet o presentaciones en televisión de los personajes.

Ahora entraremos en detalle respecto a estas diferentes formas de realización de la inter- e intramedialidad en la obra de Almodóvar.

4.1 Intermedialidad almodovaresca - lo televisivo en las obras de Almodóvar

En el marco de la utilización constante y al estilo collage de otros medios, también la televisión desempeña un papel central en las películas de Almodóvar.

En comparación con los otros medios integrados, en sus obras le corresponde a ésta un papel más significativo. Dado que en casi todas sus películas entre 1987 (*La ley del deseo*) y 2009 (*Los abrazos rotos*) son casi omnipresentes los televisores, comenzaremos con los distintos formatos televisivos que tematiza el director en sus

⁹² Haas 2001: 148

películas, o que por lo menos menciona, para abarcar la gran variedad del medio. Primordialmente se trata de publicidades, programas de noticias, *talkshows*, *reality shows*, y largometrajes.

Como ya se ha mencionado, Bleicher designa la llamada >imagen dentro de la imagen< como una característica esencial del cine posmoderno. Así, también Almodóvar se sirve en muchas de sus películas de referencias intermediales a la televisión o a uno de los subsistemas antes mencionados del mismo medio.

La televisión es una de las constantes en el cine almodovariano, tanto transformada en crítica a la sociedad capitalista y de consumo, como en su transgresión de programas televisivos tradicionales (telediarios, *reality shows*, publicidad...) especialmente retratada en *Kika*.⁹³

Locutoras que confiesan asesinatos delante de la cámara⁹⁴ o maridos que ruedan la violación de su mujer⁹⁵ – esas curiosidades sólo existen en las películas de Almodóvar. Pero los televisores apagados también forman parte del mobiliario desde 1980. En *Pepi, Luci, Bom* y en el cuarto de enfermo de Pablo en *La ley del deseo* se les encuentra, al igual que en el dormitorio de la madre del juez Domínguez, que voluntariamente se ha recluido en la cama en *Tacones lejanos*. En esta película se le otorga una importancia especial al medio de la televisión, dado que se trata de un televisor en el cual se esconde el arma del delito necesaria para una comprobación completa, con la cual fue asesinado a tiros por su esposa Rebeca el propietario del canal de televisión Tele 7, llamado Manuel.⁹⁶

En algunas películas, Almodóvar retoma diferentes formatos televisivos casi *in medias res*, y en otros deja ver al espectador el inicio de un programa, o dirige su mirada a los cortes comerciales o a anuncios de otros programas. Un ejemplo explícito se encuentra en *Kika*, en el cual aparece el siguiente inserto: *En nuestra programación de noche podrán ver Ustedes: 22.00 Lo peor del día / 23.05 De x The / 24.00 Noticias*. Esto muestra la hora en que se presentará el *reality show Lo peor del día* que desempeña un papel esencial para el film. Al mismo tiempo, como afirma

⁹³ Colmenero 2001: 25

⁹⁴ *Tacones lejanos* (2002)

⁹⁵ *Kika* (1993)

⁹⁶ Laferl 2009: 211

Laferl, también despierta la curiosidad respecto a qué es lo que se oculta bajo el nombre *De x The*.⁹⁷ A veces el programa preludia una película. En *Carne Trémula* (1997), por ejemplo, Elena ve una documentación sobre listas de espera antes de que empiece una película de Buñuel.

Sin duda, en la mayoría de las obras de Almodóvar la televisión no es más que una contextualización doméstica. Esto se ve muy bien en *Pepi, Luci, Bom*, donde el policía siempre pone la televisión sin ver el programa de entrevistas. Naturalmente que la televisión como contextualización doméstica no puede ser valorada como una mención explícita de un sistema, en el sentido de Rajewsky, pero la omnipresencia de la televisión o bien del televisor, se convierte en indicador de una marca medial duradera de los personajes y mundos presentados, lo cual a su vez puede ser evaluado como señal de otras referencias intermediales dadas.⁹⁸ Sin embargo, en las obras de Almodóvar no solamente se ve la televisión, sino que también muy frecuentemente se habla y reflexiona explícitamente sobre televisión, y además el público es testigo de muchas cosas respecto a cómo se hace la televisión. Este >hablar sobre< indica que, en palabras de Rajewsky, se trata de una *mención explícita del sistema*. Los ejemplos tal vez más conocidos en los cuales la televisión finalmente se convierte incluso en el tema central del film, son *Tacones lejanos*, *Kika*, y la más reciente película de Almodóvar, *Los abrazos rotos*. Por lo tanto, en estos casos el concepto >televisor< no solamente se utiliza como lenguaje objeto, lo cual significaría que no se trata de una referencia intermedial, sino que el sistema 'televisión', o bien uno de sus subsistemas, son mencionados explícitamente.

Como indican estos ejemplos, la televisión juega un papel importante en casi todas las películas del gran director. Si bien no tematiza las estructuras televisivas explícitamente, nos presenta gente delante de la televisión en doce de sus películas. Sólo la película *La mala educación* no incluye personajes que ven la televisión. En este paso, Pedro Almodóvar intenta reflejar esta obsesión de la sociedad española por la televisión e indica la alta densidad de los aparatos de televisión, que es la segunda más alta de Europa, y al gran número de telespectadores en su patria.⁹⁹

⁹⁷ Laferl 2009: 211

⁹⁸ Rajewsky 2002: 80f

⁹⁹ Allinson 2001: 54

Sin embargo, lo que a Almodóvar le interesa no es solamente la crítica al medio de la televisión, afirma Laferl. Más bien hay que ver el principio estructural del collage, característico de él, en el estilo de lo grotesco, lo cual a su vez significa que se está limitando el papel de la televisión en las obras de Almodóvar si solamente se le asigna una función crítica de la sociedad.¹⁰⁰

Man würde dabei einen Grundzug des Grotesken übersehen, das ja durch die Verbindung von Gegensätzlichen und die grelle, schrille oder bizarre Überzeichnung, die oftmals ins Absurde und Komische reicht, definiert wird.¹⁰¹

Claro que lo grotesco y la crítica no se excluyen mutuamente, pero la intención de lo grotesco, así como su recepción, no pueden entenderse de ninguna manera exclusivamente como crítica, y mucho menos en Almodóvar.

4.1.1 Publicidades

Entre los elementos grotescos y más divertidos, afirma Laferl, se cuentan sin duda los insertos publicitarios en las películas de Almodóvar, que se consideran como característicos de su obra. Antes de producir películas comerciales, Almodóvar ya había hecho parodias de publicidades en formato super-8, es decir, eran una característica trascendental desde el inicio de su trabajo. Las publicidades en *Pepi, Luci, Bom* así como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, tienen su origen en los cortometrajes *Las tres ventajas de Ponte y Blancor*, que Almodóvar rodeó antes de hacer carrera como gran cineasta y *enfant terrible* del cine español. Este origen no es casualidad. Las publicidades conservan hasta el fin de los ochenta lo que se denomina como los primeros pasos de Almodóvar, es decir, su placer en el *trash* de la cultura consumista.¹⁰² Christoph Haas opina sobre la función de las publicidades en las obras de Almodóvar:

Sie fungieren als Zerrspiegel. Die Filme verdoppeln sich in ihnen in komischer oder bedrohlicher Weise.¹⁰³

¹⁰⁰ Laferl 2009: 210

¹⁰¹ Laferl 2009: 210

¹⁰² Haas 2001: 26ff

¹⁰³ Haas 2001: 28

Almodóvar admite que para él “Advertising is the best thing on television. Moreover, the best Spanish cinema is advertising cinema, with the highest standards in originality and technical innovation.”¹⁰⁴ Sin embargo, no tiene respeto a este medio y le gusta parodiarlo en sus películas.¹⁰⁵

En *Pepi, Luci, Bom* ya encontramos los anuncios ficticios y paródicos que son el sello de la obra temprana de Almodóvar. Lo mismo compresas que absorben orina y a la vez sirven para la masturbación¹⁰⁶ que anuncios que presentan detergente para eliminar huellas de un asesinato¹⁰⁷ o recomiendan un plan de pensión de un banco para disfrutar de la vida después de jubilarse, como sucede en *¡Átame!*¹⁰⁸, Almodóvar siempre consigue llamar la atención de los telespectadores.

En su obra *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se ve la escena con la publicidad de condones justo al principio de la película, en un contexto extremadamente quebrado y fragmentado, dado que trae tanto la publicidad misma, como la grabación de su banda sonora en el estudio. El cura le pone un condón a la novia en el ramo, y le advierte que no confíe en ningún hombre. De esta manera, Almodóvar se burla grotescamente de la prohibición de usar condón por parte de la Iglesia Católica, la cual condena las campañas antisida, porque no considera que sirva para nada esta forma de generar una conciencia respecto al problema de las infecciones del VIH. Con la inserción publicitaria del detergente Ecce Omo, que forma parte de la secuencia del programa, se burla de la incapacidad de la policía, y del sector publicitario en general, al usar la camisa empapada de sangre de un asesino serial para probar las bondades del detergente.¹⁰⁹ Allinson opina respecto a este spot: “The advert mimics the style of countless others which claim to have the recipe for the whiter than white wash, exposing the excesses of these claims and their formulaic repetitiveness.”¹¹⁰

¹⁰⁴ Almodóvar, Pedro. (2001). In: *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*. Ed. Allinson, Mark. New York: St. Martin's Press. 2001. 54.

¹⁰⁵ Allinson 2001: 54

¹⁰⁶ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)

¹⁰⁷ *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)

¹⁰⁸ *¡Átame!* (1989)

¹⁰⁹ Laferl 2009: 213f

¹¹⁰ Allinson 2001: 55

Estas dos citas televisivas se complementan mutuamente. Mientras que la publicidad de condones se muestra al inicio del film en el contexto de su producción, cuando Pepa sincroniza el texto de la novia, la cual es representada por una colega, el segundo ejemplo muestra un caso especial de recepción de una publicidad: la protagonista Pepa se ve a sí misma en la pantalla.

Pepa: Hola, soy la madre del famoso asesino de Cuatro Caminos. Cuando mi hijo vuelve a casa después de cometer uno de sus famosísimos crímenes, me trae la ropa que es una pena. – Qué?

Policía 1: ¿Dónde está la ropa que llevaba su hijo anoche?

Policía 2: En el momento del crimen.

Pepa: Pues, aquí está. Mire que hermosura.

Policía 1: ¡Ni rastro de sangre!

Policía 2: ¡Ni de vísceras!

Policía 1: ¡Parece mentira!

Pepa: ¡Ecce Omo! ¡Parece mentira!

Por lo tanto, ambos anuncios tienen en común que se burlan de algo y que ejercen la crítica de forma grotesca. Sin embargo, hay una diferencia en lo que se refiere al objeto de la crítica. Mientras que en el primer anuncio es la institución de la Iglesia la que está en foco de la sutil crítica, el segundo se critica a sí mismo, es decir al medio de la televisión o al sector publicitario como su subsistema.¹¹¹

La elección del nombre para el detergente *Ecce Omo* probablemente tampoco es coincidencia, y puede ser visto como alusión a la expresión latina del Evangelio de San Juan >Ecce Homo<, lo cual significa traducido >He aquí al hombre<. Esto explica por qué Finney escribe: “The mother of the murder’ combines detergent, murder, words of Pontius Pilate, a hint of Christ on the cross, police, and a housewife pleased with her clean wash.” Además, la expresión >parece mentira< propone que la publicidad miente. Traducida literalmente, la última frase también podría significar: 'He aquí que este hombre parece una mentira'. Por lo tanto, esto demuestra la

¹¹¹ Laferl 2009: 214

afirmación antes propuesta de que no es casual el nombre del producto al que se le hace publicidad, como Almodóvar no deja nada a la casualidad en sus películas.¹¹²

Sin embargo, la presentación de anuncios comerciales se mantiene ambivalente, y así, Almodóvar no solamente tiene interés en llevarlos a lo ridículo, sino que también se complace en el lenguaje, así como en las chocantes imágenes, y en la característica, típica de este género, de la exageración.¹¹³

4.1.2 Telediarios

Otro rasgo característico marcado en las películas de Almodóvar es la integración de telediarios auténticos o ficticios. Por la reproducción de elementos típicos de este subsistema del medio >televisión< que se aplican sin problemas al medio cinematográfico se trata otra vez de una *mención sistemática reproductora* según Rajewsky.

Holguín incluso afirma: “Los Telediarios han sido para Almodóvar una obsesión a lo largo de toda su carrera.”¹¹⁴ La competición absurda en *La flor de mi secreto* (1993) que se refiere evidentemente a noticias auténticas es tan importante en cuanto al argumento de la película como la información objetiva y realista sobre los incendios forestales en *Volver*. En otros términos, las noticias y telediarios juegan un papel importantísimo en las obras de Almodóvar.

Sobre todo retoma en sus películas el sensacionalismo de los medios de comunicación. Parodia los telediarios y la falta de escrúpulos de los presentadores, presentándolos como gente ávida de sensacionalismos que se dedican completamente a la presentación de crímenes y escándalos. En *Matador* se ocupó por primera vez de este tema. Tenemos un locutor que no sólo habla sobre los intentos de homicidios de Ángel sino también que ofrece su propia opinión. Estas dogmáticas noticias culminan con el locutor José Antonio Carrascal de Antena 3, que reflejan muy bien la adopción de lo que se llama *editorial line* en la prensa impresa.

¹¹² Jessup 1994: 310

¹¹³ Laferl 2009: 114

¹¹⁴ Holguín 1999: 120

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la madre de Almodóvar, Francisca Caballero, representa el papel de una locutora. Rompe con la imagen que tenemos de las presentadoras de las noticias que por lo general son guapas, jóvenes, y leen como papagayos. Se distingue de las verdaderas locutoras en España por su edad y el modo de presentar las noticias. A diferencia de los jóvenes locutores que presentan los programas españoles normalmente, Francisca Caballero habla lento y entrecortado. Va en contra de lo que están acostumbrados los telespectadores españoles.

El sensacionalismo del mundo telediarario está revelado por primera vez en *Tacones lejanos*. La presentadora Rebeca aparece en una pequeña pantalla mientras los telespectadores observan en la pantalla más grande su madre que le mira. Esta situación refleja muy bien el éxito más grande la madre. Más tarde Rebeca pierde la calma durante el telediarario, empieza a llorar y confiesa el asesinato de su marido mientras informa a los telespectadores sobre el mismo crimen. El director del programa quiere aprovechar al máximo de esta primicia y deja participar a los telespectadores en la detención en directo de la presentadora. Sin embargo, antes de que la detengan acaba el telediarario y se despide de los telespectadores, un acto inadecuado y absurdo considerando lo dramático de esta situación. Con esta confesión en directo, que es el evento central de la película, Almodóvar quiere denunciar el sensacionalismo de la televisión y la sensación de absurdidad que causa la artificialidad de los locutores. Además prepara al telespectador para la siguiente película *KIKA*, en que esta crítica satírica al sensacionalismo de los telediararios y telespectadores culmina con el programa *Lo peor del día* presentado por Andrea Caracortada.¹¹⁵

4.1.3 Reality-TV

Almodóvar reproduce en sus películas también estructuras y elementos de ciertos subsistemas mediales como los del *reality tv* o del formato televisivo llamado *talk show*. Hace mucho Almodóvar se interesa por la codicia medial de los presentadores que se orientan con el índice de audiencia y el sensacionalismo de los

¹¹⁵ Allinson 2001: 54ff

telespectadores que parece ser insaciable. En *La ley del deseo* del año 1987 el autor ya indica eso en una entrevista entre la presentadora, representada por Rossy de Palma, y el protagonista Pablo.

En el año 1993 Almodóvar intensifica su crítica e ironía en cuanto al medio televisivo en su obra *Kika*. Se trata de una historia sobre el malestar en las grandes ciudades, cuyas habitantes consideran la vida de los otros como *reality show*. En esta película de estilo collage que se caracteriza por sus gags futuristas Almodóvar denuncia el sensacionalismo de algunos formatos televisivos, que les dan dinero a ellos que espíen la vida de otros.¹¹⁶

4.1.3.1 *Kika*

Si se ha visto esta película se sabe que con *KIKA* Pedro Almodóvar interrumpió la línea ascendente que su cine había llevado hasta ese momento con títulos como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* del año 1987, *¡Átame!* (1989) o *Tacones lejanos* estrenada en 1991. La película no encontró una buena acogida y Almodóvar tuvo que exponerse a violentas críticas. Comentó su nueva obra así:

Había intentado hacer una obra audaz y arriesgada, un *collage* heterodoxo alejado de la dramaturgia tradicional cuya estética debía tener más importancia que la trama.
(Pedro Almodóvar)

Además opina sobre su película:

Si algo define a *KIKA* es la imposibilidad de contarla en tres folios [...]. Cuando comencé a escribir el guión, entre viaje y viaje de promoción, Kika-personaje era dueña y señora de la historia. Como siempre, y la escribía como primera diversión, para desintoxicarme. También, como siempre era una traslación de mis necesidades. El mundo que me rodeaba y mi propio mundo amenazaban con asfixiarme, necesitaba una buena dosis de optimismo. Quería recuperar

para mi vida y para mi cine, el aliento fresco de la comedia. Así nació *KIKA*-título y Kika-personaje.¹¹⁷

Se trata de una película que hace de reflejo irónico de la realidad. Como siempre Almodóvar no escatima en personajes extravagantes, situaciones desmadradas y

¹¹⁶ Polimeni 2004: 80f

¹¹⁷ Payán 2001: 21

trajes extraordinarios. Otra vez nos deja participar en su colorista y abigarrado mundo y consigue realizar con *Kika* una película que refleja muy bien la atmósfera de su patria. Christoph Haas designa esta obra de Almodóvar como una película de crisis. Se refiere en primer lugar a la euforia política, cultural y económica a principios de los noventa que tenía que retroceder, frente a una desavenencia nacional debido a la tendencia al alza de la tasa de desempleo después de experimentar un auge económico que siguió con la entrada de España en la Comunidad Europea en 1986. Después del estreno de *KIKA* algunos decían de Almodóvar que estaba en crisis. No sólo la prensa española, que quería mal al cineasta de todas las maneras, vertiendo una dura crítica sino también los críticos y periodistas que nunca habían hecho un secreto de la admiración que sentían por Almodóvar se manifestaban con gran reserva sobre esta nueva obra. Hoy, sin embargo, se sabe indudablemente que se trata de una obra maestra. *KIKA* ha llegado a ser una de las películas más importantes de Europa de los noventa.¹¹⁸

4.1.3.1.1 *Lo peor del día*

Si bien encontramos el voyeurismo de la cámara en muchas películas de Almodóvar, culmina en su obra *KIKA*. Sobre todo *KIKA* es una dura crítica a la morbosidad de los programas sensacionalistas con la invención de su propio *reality show* *Lo peor del día* que se dedica al crimen, lo perverso y a los psicópatas de Madrid. El gran cineasta vierte críticas al sensacionalismo de este nuevo fenómeno llegando a España desde los Estados Unidos. La presentadora Andrea Caracortada es una persona ávida de sensacionalismo que siempre anda a la caza de los peores crímenes del día. Después de grabar los actos violentos que pasan en las calles de Madrid los presenta en su programa delante de una sala vacía, equipada con sillas que nunca son ocupadas. Incluso el aplauso que oímos al fondo está grabado. La presentadora, sin embargo, habla con el imaginario público y hace interrogaciones retóricas.¹¹⁹ De esta manera Pedro Almodóvar quiere indicar la pasividad del público que se utiliza como decorados en el *show*. Andrea que se caracteriza por su falta de escrúpulos, siempre está en el lugar de los hechos, equipada con una cascocámara y dos focos en sus pechos como un futurista reportero, siempre preparado para lo inesperado. El sensacionalismo y la falta de escrúpulos de la presentadora Andrea

¹¹⁸ Haas 2001: 92f

¹¹⁹ *KIKA* (1993)

Caracortada se reflejan muy bien en dos escenas. Al principio de la película Andrea se encuentra en un cementerio para hacer una entrevista con una mujer. De repente llega el ex-novio de aquella misma y la mata delante de la cámara de Andrea que le persigue para hacer algunas preguntas sobre el crimen.¹²⁰ Por la tarde presenta el asesinato en su programa e incluso invita a la madre del asesino al estudio. En otra escena Andrea llega a casa de Kika para hablar sobre la violación y cuando Kika no aprueba una entrevista, Andrea argumenta que eso está en contra de la libertad de la prensa.¹²¹ Al final Andrea incluso presenta la violación de Kika en su *reality show* para que todo el mundo pueda verla, como si la televisión tuviera el derecho y el deber de convertir la realidad real en una realidad más dramática. Cuando Kika ve su propia violación transmitida en la televisión, sufre un colapso que según Martín Márquez indica la verdadera intención que Almodóvar persigue con esta sátira, es decir "...the media coverage of sensational(ized) events."¹²² Opina sobre las reacciones de Kika ante la violación:

Kika is more traumatized by the sight of her ordeal on television than by the rape itself. What feminists have described as the 'metaphorical second rape' of the courtroom here becomes the 'post-violation violation' of media intrusion.¹²³

Lo que ha llevado a Almodóvar a crear un programa que es tan cruel que incluso transmite la violación de una mujer, es la retransmisión televisiva de un proceso en los EE.UU. contra un miembro de la familia Kennedy.¹²⁴ Le acriminó la violación de una mujer. Almodóvar lo comentó así:

Schon der Umstand, dass das gefilmt wird, ist grauenhaft; wenn der Mann für schuldig erklärt wird, ist es schrecklich für ihn, und wenn er nicht für schuldig erklärt wird, ist es schrecklich für das Mädchen. Aber das ging noch weiter. Einmal zeigte die Kamera in Großaufnahme eins der Beweismittel, das Höschen des Mädchens, auf dem angeblich Spuren von Sperma gefunden worden waren. Das Bild kam mir noch erniedrigender vor als die Vergewaltigung selbst.¹²⁵

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Allinson 2001: 134

¹²³ Ebs.

¹²⁴ Almodóvar, Pedro. In: *Almodóvar. Kino der Leidenschaften*. Ed. Haas, Christoph. Hamburg/Wien: Europa Verlag, 2001: 100

¹²⁵ Ebd.

Almodóvar basa la infravaloración del trauma de Kika durante y poco después de la violación, en la no aceptación de ser la víctima. Es la indiferencia que mueve las dos mujeres Kika y Andrea. En el caso de Kika le ayuda ser una persona optimista, con otras palabras la indiferencia forma parte del optimismo que echa incluso cuando le ocurre alguna desgracia. En cuanto a Andrea, sin embargo, esta indiferencia es un síntoma de crueldad.

En *KIKA* la frontera entre la realidad y la ficción medial se desdibujan. Esto se manifiesta muy bien en el personaje de Andrea Caracortada cuyas partes del cuerpo se han convertido en conjuntos de aparatos mediales. Refleja muy bien el poder y la intrusión en la vida privada de los medios de comunicación. Después de ver la película uno se pregunta si nuestra sociedad posmoderna se acerca más rápidamente de lo que uno puede imaginar a la subida al poder de la >máquina de visión< como la designa el filósofo y crítico de la sociedad mediática Paul Virilio. ¿Es realmente cierto que se deja constatar una mutación entre el ser humano y la máquina de la que habla Baudrillard? *KIKA* propone esta cuestión y nos hace inducir que el problema del sensacionalismo de los medios y de la gente es un tema más actual que nunca.

Es indudable que se trata de la obra más crítica y criticada de Almodóvar, que se ha topado con rechazo sobre todo por parte de los medios sensacionalistas. El director parece no conocer barreras y escandaliza con escenas como la violación más divertida de la historia de la televisión. Después del estreno de la película, Almodóvar tiene que comparecer ante la crítica de los medios de masas, en el sentido: el imperio contraataca.

En resumen, se puede decir que Almodóvar ha creado un programa que por una parte hace una parodia de la inmovilidad de la población española que se atonta delante de la televisión y que por otra parte denuncia el sensacionalismo y el poder creciente de la televisión. Con su posición bastante unidimensional respecto al medio televisivo que enfatiza con su mensaje: „Si Dios existe, Dios es la

televisión”¹²⁶ Almodóvar convierte *Kika* más que otras películas en una película de tesis.¹²⁷

4.1.3.1.1.1 Andrea – ¿una máquina de visión?

La presentadora Andrea parece ser la síntesis de un ser humano y una cámara. Como una máquina personificada siempre está en busca de los crímenes más morbosos de Madrid. Andrea parece fundirse con el traje futurista equipada con dos focos en los pechos y una cascocámara, que lleva cuando va a la caza de la sangre y lo perverso. Eso se podría entender como una metáfora de la teoría de Marshall McLuhan que entiende el medio como extensión del cuerpo humano. A diferencia del autor de “La galaxia de Gutenberg” Jean Baudrillard no tiene una actitud tan optimista hacia este fenómeno y opina: “Das Ganze des menschlichen Wesens, seine biologische, muskuläre, tierische Körperlichkeit ist in die mechanischen Prothesen übergegangen”.¹²⁸

El traje futurista que lleva Andrea y el pelo envuelto con los cables la hace aparecerse como la encarnación de este nuevo ser humano y recuerda, según Géricault, a una figura mitológica llamada Medusa. Tiene su origen en la mitología griega de los gorgonas. Era un monstruo femenino, que volvía de piedra a aquellos que la miraban. Jean Pierre Vernant escribe: “Die Gorgo zu sehen heißt ihr in die Augen zu blicken und durch die Begegnung der Blicke das eigene Selbststein aufzugeben, zu leben aufzuhören, um ebenso wie sie zur Macht des Todes zu werden.”¹²⁹

Lo que hace Medusa con los enemigos, Andrea lo parece hacer con el público y los telespectadores. Los convierte a un estado de inmovilidad. Virilio opina sobre esta figura mitológica: „Die Medusa ist eine Art von integriertem Schaltkreis des Sehens, der eine schreckliche Zukunft der Kommunikation anzukündigen scheint.”¹³⁰ En *KIKA* este „Schaltkreis des Sehens“ está representado por Andrea Caracortada como la personificación de la televisión.

¹²⁶ Polimeni 2004: 125

¹²⁷ Laferl 2009: 219

¹²⁸ Baudrillard 1989: 114

¹²⁹ Vernant 1988: 68

¹³⁰ Virilio 1989: 113

Sin embargo, Andrea no es el único personaje en la película que representa la fusión del ser humano con la tecnología o, mejor dicho, con la televisión. Baudrillard compara este estado de duda en que se pregunta: “Bin ich nun Mensch, oder bin ich Maschine?” con la transexualidad. Esta metáfora se refleja en la mujer transexual que se presenta en el piso de Nicholas.¹³¹ Baudrillard, sin embargo, no mide todos los objetos técnicos con el mismo rasero y dice:

Im Verhältnis des industriellen Arbeiters zu technischen Gegenständen und Maschinen gibt es keinerlei Ungewissheit: der Arbeiter steht der Maschine stets in irgendeiner Weise fremd gegenüber und ist daher durch sie entfremdet; er wahrt den Eigenwert der Entfremdung. Durch die virtuellen Maschinen und die neuen Technologien jedoch bin ich keineswegs entfremdet. Sie bilden mit mir einen integrierten Schaltkreis (dies ist das Prinzip des Interface). Groß- und Mikrocomputer, Fernsehen, Video und selbst der Fotoapparat sind wie Kontaktlinsen, durchsichtige Prothesen, die derart in den Körper integriert sind dass sie fast schon genetisch zu ihm gehören, [...]¹³²

Sin duda, Almodóvar consigue ilustrar esta mutación entre los medios y los seres humanos con la creación de la presentadora Andrea Caracortada.

4.1.3.1.2 Hay que leer más

KIKA, sin embargo, no es una crítica a la morbosidad de los *reality shows* sólo, sino que sirve también para verter crítica a la pereza de la mayoría de la población española que casi no lee. En lugar de coger un libro, la gente prefiere poner la televisión. De esta manera la sociedad se convierte en víctimas de las imágenes y la era de los libros agoniza poco a poco. Esta crítica de Almodóvar ya se deduce del título del programa televisivo *Hay que leer más*, un programa de entrevistas que trata temas literarios. Para indicar el valor anticuado de los libros, Almodóvar reparte el papel de la presentadora del programa *Hay que leer más* con su madre, una mujer de avanzada edad, que habla con el autor Nicholas sobre el libro que ha escrito. No parece muy profesional cuando lee las preguntas y pierde el hilo de la conversación. Antes de que empiece el show se asegura que las cámaras estén en marcha para presentar después en un acento monótono la obra de Nicolás. Sin embargo, nos damos cuenta que a ella no le importa el libro. El objetivo que se ha fijado es otro.

¹³¹ Baudrillard 1989: 125

¹³² Baudrillard 1989: 125

Intenta convencer al autor americano de la belleza de España y admite al final que no ha leído el libro. Dice que la única razón para moderar el show es que puede pasar más tiempo con su hijo, el director del programa. De nuevo se trata de dos personas que necesitan los medios para sentirse más cerca. Aunque mirándolo bien la cámara no los une sino que los separa, como lo hace con todos los personajes en la película.¹³³

4.1.3.2 *Hable con ella*

Menos extrema, y no tan penetrante, pero en cambio tanto más cómica, le sale a Almodóvar la crítica de sensacionalismo de la televisión en *Hable con ella* (2002). En la primera mitad del film, la torera Lydia le está dando una entrevista a una conductora de televisión, la cual está siendo seguida en la pantalla por Marco, un periodista de viajes argentino.¹³⁴ Como ya había pasado con Andrea Caracortada, alias Victoria Abril, en *Kika*, también la moderadora de *Hable con ella*, que está orgullosa de no trabajar con un script dado de antemano, sino que siempre plantea las preguntas en vivo, intenta llevar a su entrevistada a explicitar su vida íntima ante la cámara, y el toreo se convierte en cambio en algo secundario. Por ello, puede considerarse como el paradigma de los conductores comunes. Cuando la moderadora insiste en que hablar sobre los problemas es la mejor manera de dominarlos, aparece, afirma Laferl, el discurso terapéutico de Tholen.

Lydia: Le advertí en el camerino que no iba a hablar de este tema.

Moderadora: Pero hablar es bueno, mujer, hablar es bueno, y hablar de los problemas es el primer paso para superarlos. Porque al Niño de Valencia...

Lydia: ¿Y dale?¹³⁵

Esta entrevista muestra la avidez sensacionalista del formato televisivo *talk show*, y hace visible nuevamente el carácter grotesco del trato de Almodóvar con la televisión. Una vez que ha fracasado el torpe intento de la moderadora por establecer una base de confianza, y Lydia revela que las entrevistas están arregladas de antemano, la moderadora le impide con violencia que se marche. También el interés periodístico de Marco en Lydia no se dirige al principio a ella como

¹³³ Allinson 2001: 55f

¹³⁴ Laferl 2009: 219

¹³⁵ *Hable con ella* (2002)

persona privada, o a sus éxitos como torera, sino a su fallida relación con *El Niño*. En la comicidad de esta escena radica también la crítica en el sentido de que en tales programas, la vida privada de las personas que están en los reflectores del ámbito público se convierte en objeto de discusiones e inculpaciones, y para esto está permitido casi cualquier medio. Incluso cuando Lydia es transportada malherida fuera de la arena, le toman una foto. Ella se convierte en víctima en la lucha de los reporteros ávidos de sensacionalismo, para lograr imágenes y entrevistas espectaculares, y en su momento más vulnerable se convierte en un medio todavía más deseado para la prensa.¹³⁶

Otra irónica indirecta más que contiene este film también la empaca Almodóvar en una situación cómica: cuando Marco recoge de la conserje la llave del departamento de Benigno, ésta se queja de la falta de interés en su caso, y se muestra decepcionada de que nadie haya venido a entrevistarla:¹³⁷

Qué poquita publicidad se le ha hecho. Aquí no ha venido ni una mala televisión, ni un mal paparazzi. Con tantos programas-basuras que hay y ninguno se ha dignado a venir. No sé a hacerme una entrevista a mí, por ejemplo. Es muy triste cómo están los masamedia en este país.¹³⁸

También en su película *Volver*, presentada en 2006, se vuelve a tratar el formato del talkshow o programa de entrevistas. Esta vez en la escena en la cual Agustina, que ha enfermado de cáncer, aparece en un programa de entrevistas, y solamente se le concede el viaje a Houston, que puede salvarle la vida, a condición de que cuente ante la cámara de TV los secretos que sabe sobre la desaparición de su madre, la muerte de los vecinos, y otros asuntos internos del pueblo. También en esta situación se trata de una exageración grotesca, dado que este comercio – tratamiento médico a cambio de que entregue secretos íntimos– iría en contra de las buenas costumbres en Europa.¹³⁹

Por lo tanto, mediante las escenificaciones antes mencionadas, Almodóvar parodia en sus películas a la televisión y sus representantes, y desenmascara la intención ilustradora de la televisión como una pura avidez sensacionalista. La estética de la

¹³⁶ Schmidt-Glenewinkel 2007: 106f

¹³⁷ Schmidt-Glenewinkel 2007: 106

¹³⁸ *Hable con ella* (2002)

¹³⁹ Laferl 2009: 222

televisión, que quiere dar la impresión de estar representando lo que 'realmente' está sucediendo, está además en contraste con el artificial diseño de las películas de Almodóvar, que destacan precisamente el carácter construido de la narración.¹⁴⁰

4.2 La intramedialidad almodovaresca

4.2.1 >cine dentro del cine<

Otra característica de su obra es la referencia a pre-textos concretos en sus películas. Además de textos referenciales propios, también establece relaciones intertextuales con otras obras de arte. Una y otra vez se encuentran en sus películas referencias intramediales, tanto a los clásicos de Hollywood, como a las películas de autor. Dado que algunas obras sirven como punto de referencia, se trata de las llamadas referencias individuales intertextuales, que son citadas ya sea de forma implícita o explícita. Como ya se mencionó, Almodóvar ve la integración de otras películas en sus obras no como homenaje al autor correspondiente de la película de referencia, sino más bien como robo.

4.2.2 Referencias intramediales en *Todo sobre mi madre*

Fecé Gómez califica a *Todo sobre mi madre* de modelo ejemplar de la intertextualidad, ya que esta película

wirft dem Zuschauer ständig Blicke zu, Augenzwinkern und Referenzen, ein ständiger Versuch, Sprache zu stilisieren, und er zeigt die Suche nach dem Alltäglichen, die sich aus den eigenen Referenzen nährt.¹⁴¹

Un ejemplo conocido del carácter intramedial de las películas de Almodóvar es su referencia a la película, realmente existente *All about Eve*, de Mankiewicz, que data del año 1951. Esta película trata de una mujer llamada Eve Harrington, representada por Anne Baxter, una joven, floreciente, ambiciosa, todavía desconocida actriz, que se cuela como asistente de la famosa y por ella amada, pero ya otoñal actriz Margo Channing (Bette Davis), para hacerse indispensable en ese puesto. Mediante una red de mentiras e intrigas, finalmente Eva logra un papel de segundo reparto para

¹⁴⁰ Schmidt-Glenewinkel 2007: 106f

¹⁴¹ Fecé Gómez 2003: 112

sustituir a Margo Channings en una sala repleta de la prensa. Éste es el inicio de su gran ascenso como nueva estrella en el cielo del teatro.

4.2.2.1 *All about Eve*

En *Todo sobre mi madre*, Almodóvar hace referencias una y otra vez a la película de Mankiewicz. Incluso antes de presentar el título, Almodóvar utiliza ya un fragmento original de *All about Eve*, a cuyo título se refiere después muy claramente. Esteban habla, mientras él y Manuela están sentados ante el televisor, y están viendo *All about Eve*, de la costumbre en el cine de transformar el sentido del título con otras palabras en la traducción, y hace una alusión a que el film en realidad no debería llamarse *Eva desnuda*, sino *Todo sobre Eva*, para escribir a continuación >Todo sobre< en el cuaderno de notas en el cual hace sus anotaciones sobre la vida de su madre, sobre lo cual se hace la disolvenca hacia el título *Todo sobre mi madre*, como si aparentemente se estuviera completando el título de Esteban. De esta manera, desde el principio se trazan paralelismos tanto formales como de contenido, respecto a la película *All about Eve*. Sin embargo, Almodóvar no solamente integra en esta escena una referencia textual individual al film de Mankiewicz, sino que al mismo tiempo hace una referencia también al sistema del cine, al hablar sobre las costumbres en el sector fílmico. Aunque esta escena solamente dura dos minutos, adelanta mucho de la narración del film que seguirá. Aquí pueden ya leerse muchas temáticas que se tratan en la película.

Mediante la utilización de la televisión como medio en el cine, Almodóvar se dirige directamente al receptor y a su conducta respecto a la recepción. La ficción fílmica del acontecer en el mundo de la televisión se combina con la realidad intrafílmica, y luego se conecta con la situación de la recepción, es decir con la realidad extrafílmica. Esto sucede de formas diferentes para los distintos planos. La publicidad mostrada al principio establece una conexión entre la realidad fílmica y la ficción. A través del montaje y el encuadre, el marco de la imagen, el receptor se hace consciente de la situación en la película. Esteban está viendo televisión desde el sofá, lo cual en este momento todavía no es documentable visualmente, pero puede ser interpretado de esta manera por el montaje. La situación es explicitada por el hecho de que el televisor en sí mismo no aparece en la imagen, pero la imagen televisiva está siendo delimitada por un borde, probablemente el marco del

televisor. Por lo tanto, en un primer momento el receptor es solamente un observador de la situación fílmica. Apenas cuando comienza la acción de *All about Eve* se puede ver la imagen de televisión propiamente dicha sin limitación alguna, y el receptor de *Todo sobre mi madre* se convierte de esta manera también en espectador de *All about Eve*. Esta transformación del encuadre tiene como consecuencia un desplazamiento de las realidades. La ficción intrafílmica de la película en la televisión se convierte en la realidad fílmica, y el espectador es súbitamente colocado en el estado de recepción de Manuela y Esteban, y con ello introducido forzosamente en la realidad intrafílmica. Apenas con el corte a la situación de recepción de Esteban y Manuela, el receptor vuelve a ser colocado en su posición original.

Almodóvar hace un juego semejante con la posición del receptor en la escena en la cual Esteban anota el título de su libro. Mientras que al principio él es meramente un observador, de repente la cámara se identifica para una posición con el block, y el espectador se convierte en libro, en el cual se está escribiendo toda la historia. Poco tiempo después es empujado nuevamente a la posición del receptor, al que se le presenta la historia de la madre de Esteban. Pero la pregunta que se plantea el espectador es quién es el que realmente está contando esta historia, dado que las anotaciones de Esteban tendrían que terminar con la tarde anterior a su muerte. Sin embargo, se le sugiere al receptor que Esteban ha escrito la historia. Uno se plantea una y otra vez la pregunta: qué parte de la historia es ficción, y cuál representa la realidad intrafílmica, dado que Esteban no podría continuar con la historia de su madre más allá de su propia muerte.

A través del fragmento de *All about Eve* se hace una alusión previa al periodo de asistencia de Manuela a Huma Rojo, y se marca la imagen del receptor hacia los siguientes acontecimientos. Mediante la integración de los fragmentos de *All about Eve*, algunas escenas se codifican doblemente, es decir, reciben un plano adicional de contenido, que muchas veces depende de la mirada del observador. A través de esta referencia individual intramedial se complementa lo que no se muestra, posibilitando de esta manera al receptor otra perspectiva de la acción. Así pues, a

través de esta concepción de la doble codificación, Almodóvar se dirige al espectador iniciado.¹⁴²

4.2.2.2 *Opening Night*

Además de *All about Eve*, Almodóvar también establece una referencia individual intramedial a otro film existente, la obra de John Cassavetes *Opening Night*, y retoma dos diferentes aspectos.

La película *Opening Night* comienza con una aglomeración humana que está esperando que los actores salgan del teatro. Cuando aparece la diva Myrtle Gordon, se produce un alboroto, porque es la estrella de la velada. Sin embargo, ella quisiera escapar lo más pronto posible de la batahola, y solamente un fan de ella se aferra y la sigue hasta el coche. Pero cuando está siguiendo al auto de la diva es alcanzado por otro coche en un cruce, y muere. Almodóvar reproduce magistralmente el estado de ánimo que refleja esta escena, en lo que se cuenta entre los más grandes momentos del cine que ha logrado crear el director español. También hace que esté lloviendo a cántaros cuando después de la presentación de *Un tranvia llamado deseo* Esteban y Manuela están esperando a Huma Rojo, la protagonista de la obra. Por lo tanto se trata de una cita del *topos*, es decir la repetición de una escena original en un nuevo contexto fílmico. Solamente falta la aglomeración de gente. Ésta es sustituida por Manuela y Esteban. Esteban sigue a la diva, que sube al taxi sin reparar en él, y deja a su madre sola en la oscura calle bajo la lluvia. Poco después es atropellado de frente por un coche. Almodóvar reproduce en esta escena la escena del accidente de la película *Opening Night* como epicentro del conflicto dramático.

Otro motivo más que se menciona tanto en *Opening Night* como en *All about Eve*, y que es retomado por Almodóvar, es el de la diva otoñal, que está atrapada en su vida del espectáculo. A través de la duplicación de la cita del motivo, se le asigna un papel importante al tema, que no parece tenerlo de esa manera en la película. Pero con el saber de las dos otras películas, el receptor puede considerar, por ejemplo, la relación con Nina en una luz diferente. Por un lado, Huma Rojo se siente ella misma

¹⁴² Bleicher 2008: 113

joven por la presencia de Nina, que claramente es más joven, y por otro lado, ella une su vida privada con la del teatro. Esto llega hasta un punto tal, que ya no parece tener una vida fuera del teatro. Apenas con la aparición de Manuela se rompe esta perspectiva, y Huma Rojo logra escapar de esta visión unilateral del mundo teatral. Por lo tanto, tampoco aquí existe una clara separación de la realidad intrafílmica y la ficción, la cual es reforzada por la cita de *Opening Night*, dado que precisamente esta mezcla de los planos de la realidad es también el tema central de la película de Cassavetes.¹⁴³

Por lo tanto, a través de la referencia a la obra de Mankiewicz *All about Eve*, como la película *Opening Night* de Cassavetes, se crea un plano de contenido adicional, con el cual se puede deleitar el espectador iniciado.

4.2.2.3 La mala educación

Las referencias cinematográficas están todavía más presentes en *La mala educación* que en las películas previas de Almodóvar. Mientras que en *Todo sobre mi madre* se trata de referencias intramediales a obras cinematográficas realmente existentes, en *La mala educación* Almodóvar también establece, como se va a manifestar, referencias intramediales con textos individuales ficticios.

Después de que Juan y Berenguer han asesinado a Ignacio, visitan un cine para matar el tiempo. Van a ver, de manera adecuada con el género de la película, dos clásicos del *film noir* francés: *La bête humaine*, de Jean Renoir, y *Thérèse Raquin*, de Marcel Carné, que se basan ambas en una novela de Émile Zola. Por lo tanto, se trata de una referencia intramedial a un subsistema del género fílmico, es decir el *film noir*, así como referencias intramediales en forma de una referencia individual explícita a las dos obras mencionadas. Por los trasfondos que se asignan al *film noir*, no solamente se comentan los acontecimientos, sino que también se enfatiza el estado de ánimo de los personajes y de la película. Un póster cinematográfico de *Double Indemnity*, de Billy Wilder, que se pueden ver en la película, señala una vez más al género citado del *film noir*. *Thérèse Raquin* y *La bête humaine* muestran además paralelos con la situación en la cual se encuentran en ese momento Berenguer y Juan. Esta interferencia de citas fílmicas y de la situación de los

¹⁴³ Junker 2006: 17

personajes queda de manifiesto por la confirmación de Berenguer al salir del cine: “Es como si todas las películas hablaran de nosotros.”¹⁴⁴ De esta manera, Berenguer integra en la acción del film el efecto de la referencia buscado por Almodóvar. Las películas reflejan la realidad de los protagonistas, y sirven para adelantar la acción que vendrá más adelante. Se produce una mezcla de la realidad fílmica y la ficción.

Además, el autor también integra una cita intramedial de la película *Esa mujer* (1969), del director español Mario Camus, en la acción de la película que están viendo Ignacio y Enrique en el cine. La protagonista de esta película es la actriz y cantante española Sara Montiel, que era una especie de ícono para los homosexuales en la España de aquellos años. En la película representa el papel de una antigua novicia que regresa al convento.¹⁴⁵ Almodóvar mismo confirma que la elección de la película y de la escena se llevó a cabo de manera totalmente consciente, porque ésta de cierto modo les presagia su futuro a los dos jóvenes, Ignacio y Enrique.

I watched a lot of Sara Montiel films before picking out this one. [...] Though I'm one of her admirers, in Spain and America there are people who profess an absolute devotion to her. And yes, she does have a cult gay following. So, once again, for the two boys in *Bad education* it's as though they were seeing their future on screen. One will become a transvestite singer and dancer, the other a film director, also homosexual.¹⁴⁶

Sin embargo, en *La mala educación* no solamente se encuentran referencias intramediales individuales a obras realmente existentes, sino también a algunas ficticias, y al mismo tiempo, las referencias al sistema semiótico >cine< se convierten en tema central, dado que la filmación del escrito de Ignacio, es decir, la generación de realidad en los medios, está en el centro de la acción. Además, los protagonistas, como en muchas otras películas de Almodóvar, trabajan en el mundo del cine. Enrique es director, y Juan trabaja como actor. La imbricación intramedial del llamado >cine dentro del cine<, es decir *La visita* es característica de toda la película, y consigue un reflejo recíproco entre la ficción y la realidad. Ya desde el comienzo, Almodóvar integra en el argumento principal muchas escenas que en

¹⁴⁴ *La mala educación* (2004)

¹⁴⁵ Almodóvar, Pedro. (2006). In: *Almodóvar on Almodóvar*. Ed. Frederic Strauss. London: Faber and Faber. 228.

¹⁴⁶ Ebd.

realidad representan partes ficticias del protagonista Enrique Goded. Sin embargo, la acción se desenreda apenas al final, cuando el espectador nota que también en las secuencias previas con el travesti Zahara siempre se ha estado tratando del >cine dentro del cine<, y no de la acción fílmica principal.

La autobiografía *La visita*, que Ignacio escribió antes de su muerte, cuenta su época de internado en el convento, que estuvo marcada, por un lado, por su amor a Enrique, pero por otro lado también por el abuso sexual por parte de su maestro, el Padre Manolo. Llama la atención que el motivo de la visita desempeña un papel decisivo durante toda la película. Empezando por la visita de Zahara al Padre Manolo, para chantajearlo, pasando por las visitas de Juan a Enrique, para darle el manuscrito como base para el rodaje, hasta la visita del Sr. Berenguer en el set cinematográfico, para contar cómo sucedieron realmente las cosas. Por lo tanto, el film dentro del film, o bien su título *La visita*, está presente durante toda la película, y determina también decisivamente el argumento principal de *La mala educación*.

Así pues, resumiendo se puede constatar que Almodóvar utiliza en *La mala educación* trasfondos intramediales en la forma del >cine dentro del cine<, recurriendo con ello a su afinidad con el oficio del cine y la actuación. La película dentro de la película tematiza el proceso de producción cinematográfica. Además las escenas al final de la película no sólo sirven para revelar que se trata de personajes ficticios, sino también para tematizar la producción cinematográfica. Por medio de la confrontación con el set el recipiente se da cuenta la artificialidad de la película y la entiende como un constructo artificial.¹⁴⁷ Rajewksy se refiere a esta autorreferencialidad, o sea la reflexión de la película sobre el sistema y sus reglas, así como la reproducción de ciertos elementos y estructuras como mención sistemática intramedial.¹⁴⁸

Otras citas intramediales se refieren a las películas *Thérèse Raquin*, *La bête humaine*, y *Esa mujer*, que muestran paralelos con la situación de los protagonistas, o que adelantan en cierta forma la acción que ha de seguir. Además, el film está caracterizado por la generación de 'realidad' en los medios, así como por la

¹⁴⁷ Schmidt-Glenewinkel 2007: 108

¹⁴⁸ Rajewsky 2002: 67

problemática de la producción de películas, lo cual permite concluir que existe un carácter autorreferencial de esta película.

4.2.3 Formas de la autoreferencialidad intertextual en la obra de Almodóvar

La intertextualidad de las películas de Almodóvar acentúa el carácter reflexivo y autorreferencial de sus obras. Las citas y referencias hacen más consciente el proceso narrativo. Pero frecuentemente las autoreferencias están escenificadas de forma tan sutil que solamente las perciben aquellos que conozcan su biografía.

Las referencias autoreferenciales de Almodóvar no se limitan solamente a la combinación de diferentes géneros o elementos de género, cuya combinación en redes previene un debilitamiento de los sentimientos del espectador. Esta forma de la repetición narrativa también constituye la base para la doble o múltiple codificación de las películas. Mientras que una de las lecturas reconoce las citas y las alusiones, la otra se limita a seguir el arco de tensión del transcurso del argumento. Apenas la integración de citas y alusiones como medios de representación hace posible esta doble codificación.¹⁴⁹

No solamente las referencias intertextuales, sino también la dramaturgia y la estética formal, documentan el manejo reflexivo de Almodóvar de las distintas formas de la historia del arte y del cine, que se manifiesta sobre todo en la acentuación de lo artificial. La autoreferencialidad, como se mencionó ya en el punto 2.1.1.2, se define como el concepto de orden superior para distintas formas de autoreferencia y de auto-tematización.

4.2.3.1 Las citas como formas de realización de la autoreferencialidad

Almodóvar se sirve de un gran repertorio de formas de citas directas e indirectas como medios fílmicos de representación de la autoreferencia. El concepto de cita según Bleicher designa en la comunicación fílmica no solamente la adopción directa de estructuración de imágenes, secuencia de montaje o secuencia de la acción y el lenguaje. En las citas indirectas, la estructuración de la imagen, la secuencia de

¹⁴⁹ Bleicher 2008: 128

montaje o la secuencia lingüística se retoman en una forma transformada, pero todavía reconocible. Entre las formas de citas ampliadas, Bleicher también incluye además la adopción y variación de medios dramáticos en un nuevo contexto fílmico. De esta manera, Pedro Almodóvar combina, por ejemplo, dramaturgias de género del melodrama y de la comedia en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.¹⁵⁰

Así pues, como muchos otros directores del postmodernismo, también Almodóvar aprovecha las citas de muy variadas formas. Así por ejemplo, en la compra del entrenamiento en *Todo sobre mi madre* se trata de una repetición de la escena original de *La flor de mi secreto*, y con ello de una de las llamadas *citas de tópicos*. También la combinación de *citas de estilo* es una característica esencial de sus películas, y es responsable de un pluralismo estilístico. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar mezcla por ejemplo elementos del melodrama y de la comedia, y en *Hable con ella*, imita con gran seguridad estilística al cine mudo expresionista de los años 20, con el >cine dentro del cine< *Amante menguante* de existencia ficticia. Aquel film puesto en escena por Almodóvar mismo puede ser visto como la versión almodovaresca de la película *The incredible shrinking man*, de Jack Arnold, del año 1957. Sin embargo, Almodóvar modifica el argumento hasta tal punto que el espectador se da una idea de lo que en realidad está pasando durante la narración de Benigno.¹⁵¹ Otra forma más de citas, que Bleicher menciona, es la llamada *cita actoral*¹⁵², que se refiere al plan de la expresión. Ejemplos de ello se encuentran, entre otras, en la película más reciente de Almodóvar *Los abrazos rotos*, en la cual la protagonista Penélope Cruz se deja arrastrar por su director hasta realizar pequeñas mascaradas, e intenta lograr el look de Marilyn Monroe y Audrey Hepburn.¹⁵³

A través de muchas de sus citas, Almodóvar también hace referencia a los directores que admira. En *La mala educación*, por ejemplo, se puede ver un póster cinematográfico de *Double Identity*, de Billy Wilder, que tiene como objetivo señalar una vez más al género citado del *film noir*. Otra cita en *La mala educación* proviene

¹⁵⁰ Bleicher 2008: 120

¹⁵¹ Felten, Roloff 2004: 168f

¹⁵² Bleicher 2008: 121

¹⁵³ Kohler, M. Almodóvars »Zerrissene Umarmungen«. *Aus dem Reich der Toten*. <http://www.fr-online.de/kultur/film/aus-dem-reich-der-toten/-/1473350/2854502/-/index.html>, 28.09.2010

del film *Breakfast at Tiffany's*. Almodóvar muestra la fascinación del cura por el bello y femenino Ignacio en desbordantes imágenes del joven, por ejemplo cuando éste canta *Moon River* con tierna voz.¹⁵⁴ Esta canción se puede oír cuando Holly y Paul se besan en la lluvia torrencial en el dramático final de la película, y desde entonces es uno de los grandes *evergreens* de amor del cine.

En la habitación de Alicia en *Hable con ella*, está colgado el cartel de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang. Solamente los conocedores del cine reconocerán la semejanza de la secuencia de Marco en la playa de Jordania con el lugar de la acción de *Lawrence de Arabia*, de David Lean, del año 1962.

En aquella escena en *La ley del deseo* en la cual Carmen Maura se deja mojar sin reparo alguno con un chorro de agua por un obrero de la calle en la entrada de una casa, muestra la excitación que solamente se insinúa en el que es probablemente el más conocido *film still* de la historia de la pantalla: en *La comezón del séptimo año* (1955), de Billy Wilder, Marilyn Monroe se deja levantar el vestido en un Nueva York veraniego por encima de una toma de aire del metro.¹⁵⁵

Así pues, las películas de Almodóvar están llenas de citas y alusiones a obras de relevantes figuras de Hollywood, así como del cine internacional e independiente. Entre ellos se cuentan, además de los ya mencionados directores como Billy Wilder, John Cassavettes y Alfred Hitchcock, también Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder, Douglas Sirk, Vincent Minnelli, y Nicholas Ray.¹⁵⁶ Marsha Kinder describe a Almodóvar incluso como “cross between Billy Wilder, Douglas Sirk, and David Lynch”¹⁵⁷.

Las citas y referencias intramediales de Almodóvar sirven, dice Acevedo-Muñoz, primordialmente para apoyar su propio estilo como algo que, de forma análoga a la heterogeneidad cultural de España tras el fin del régimen de Franco, se encuentra en una fase de transición y de maduración.¹⁵⁸ En las películas de Almodóvar se cita más frecuentemente que a cualquier otro director a Alfred Hitchcock, cuya obra es

¹⁵⁴ Suchsland, Rüdiger, La mala educación - Schlechte Erziehung http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/archivmonatsausgaben/kf0410/la_mala_educacion_schlechte_erziehung_film/, 26.08.2010

¹⁵⁵ Haas 2001: 73

¹⁵⁶ Acevedo-Muñoz 2006: 174

¹⁵⁷ Kinder 1993: 437

¹⁵⁸ Acevedo-Muñoz 2006: 174

“visually the richest in the history of the cinema”¹⁵⁹. Para aclarar su influencia en la obra del director español, se mencionarán en lo que sigue algunos ejemplos, antes de poner finalmente una atención especial en la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

4.2.3.1.1 Hitchcock y Almodóvar

La presencia de las películas de Hitchcock en las obras de Almodóvar es más una apropiación que un homenaje al director británico. Las alusiones a Sirk, Minnelli, Bergman y otros directores son evidentes, pensando por ejemplo en *Scrotum in the Wind*, uno de los cuentos de *Patty Diphusa* en homenaje de Sirk, o en los dos protagonistas en *Tacones lejanos*, que discuten cómo su relación se parece a la relación de Ingrid Bergman y Liv Ullmann en *Autumn Sonata* de Bergman, mientras que “citations from Hitchcock’s films are incorporated into the narrative and generic configurations with which the director plays”.¹⁶⁰ Entonces esto quiere decir que Hitchcock llega a ser el propio discurso de Almodóvar.

Ya que los elementos típicos de las películas de Hitchcock, como la belleza rubia, la mirada fija de los hombres o la doble identidad, sólo para mencionar algunos ejemplos, culminan en su obra maestra *Vertigo*, es casi imposible citar a Hitchcock sin mencionar *Vertigo* al mismo tiempo. En *La mala educación* se encuentran muchas de estas ideas características de Hitchcock. De hecho esta película es completamente „Hitchcock“ en su montaje. En cierto modo incluso se trata de una narración de la obra maestra *Vertigo* desde un punto de vista homosexual. Las dos películas *La mala educación* y *Vertigo* presentan toda una serie de similitudes, que ya ha mencionado J. Fuller en su artículo:

The similarities between *Bad Education* and *Vertigo* are sometimes striking. Both films open with credit sequences complete with frantic strings and stylized graphics. The score from *Bad Education* sounds inspired by Bernard Hermann, a composer who collaborated with Hitchcock on *Vertigo*. The

¹⁵⁹ Almodóvar, Pedro. (1996). In: *Almodóvar on Almodóvar*. Strauss Frédéric, ed. Yves Baignères. London: Faber und Faber. 147

¹⁶⁰ Acevedo-Muñoz 2006: 175

stylized ripping graphics that characterize *Bad Education's* opening also evoke the kind of movement and imagery Saul Bellow provided for *Vertigo*.¹⁶¹

La película de Almodóvar empieza como una película de suspense del director británico, es decir con suspense y problematismo. El avance ya es una alusión directa a *Vertigo*, la película que muchos describen como la obra de más alto nivel de Hitchcock. Igual que en la película de Almodóvar, se trata de los sentimientos de euforia y traición por amor, de una obsesión y de la curación de un trauma horrible. En el foco de los acontecimientos hay dobles extraños y engañosos, como por ejemplo Juan en *La mala educación* que pretende ser su hermano Ignacio, o Judy en *Vertigo* que se hace pasar por Madeleine.

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Almodóvar se sirve hábilmente del capítulo *Lamb to the Slaughter* (1985) de la famosa serie de televisión de los Estados Unidos llamada *Alfred Hitchcock Presents*, cuando Gloria mata a golpes a Antonio con un pernil, igual que Mary Maloney (Barbara Bel Geddes) mató a su marido con una pata de cordero congelada. Almodóvar aclara en su versión el motivo, mientras que Hitchcock sólo se refiere de manera implícita a la versión original. Así, las suposiciones del agente de policía, que ha matado a golpes a Antonio con un objeto macizo, son totalmente correctas, pero no puede encontrar el arma homicida porque su apariencia se ha transformado de una manera muy específica.¹⁶²

En su última película con el título *Los abrazos rotos*, Almodóvar no sólo emula a Hitchcock en cuanto a la construcción fílmica, sino que también ya supera al director británico con respecto a sus obsesiones. Personas que están enamoradas pero que no son correspondidas forman una parte esencial de la obra completa de Almodóvar desde el estreno de *¡Átame!* igual que el voyeurismo de los personajes. En *Los abrazos rotos* incluso son cuatro personas obsesionadas que no quitan a Penélope Cruz los ojos de encima. Uno de estos personajes es el mismo Almodóvar. En su penúltima película *Volver* ya le dice piropos a la protagonista y la compara con grandes estrellas como Anna Magnani y Estrella Morentes. En la última película Almodóvar pone a su musa máscaras de Marilyn Monroe y Audrey Hepburn en el

¹⁶¹ Fuller, Jay. Almodóvar Meets Hitchcock. <http://jamesfullerjr.blogspot.com/2009/09/almodovar-meets-hitchcock.html>, 11.09.10

¹⁶² Riepe 2004: 60f

curso de una toma de prueba ficticia y las deja resucitar desde el reino de los muertos igual que Kim Novak en la obra maestra *Vertigo* de Hitchcock.¹⁶³

A continuación el objetivo y la importancia de la implementación de varios textos de Hitchcock en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, así como su influencia sobre el estilo y el discurso de la película van a ser explicados en detalle. En el foco del interés está la contribución que aportan esos textos en respecto al interés temático de Almodóvar en las preguntas de identidad y deseo y que han preocupado al director desde siempre.

4.2.3.1.1.1 Hitchcock y mujeres

En las películas de Almodóvar la importancia de un momento dramático a menudo está en relación con el conocimiento de ciertos temas y citas directas de la obra completa de Hitchcock. Por este motivo la importancia formal y dramática de las citas directas y motivos de las siguientes películas del director británico en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* van a ser analizados: *The Lady Vanishes* (1938), *Spellbound* (1945), *Rope* (1948), *Strangers on a Train* (1951), *Dial M for Murder* (1954), *Rear Window* (1956), *Vertigo* (1957), *Psycho* (1960) und *The Birds* (1963). Acevedo explica la importancia de esas obras de Hitchcock para la película de Almodóvar de los años 80 como sigue:

Almodóvar's films exploit their generic 'indefiniteness' for dramatic value, playing equally with conventions of melodrama, screwball comedy, and the thriller. Helping to hold the structure of *Women of the Verge* together are the Hitchcockian allusions that emerge in key moments of crisis and revelation. Almodóvar's intertextual experimentation is instrumental to the exploration of identity issues that characterize his films.¹⁶⁴

La apropiación de ciertos elementos de las películas de Hitchcock en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no es importante sólo por la falta de respeto típico de la posmodernidad, sino también y sobre todo por la complejidad de los elementos intertextuales que se encuentran en esta película y que profundizan la importancia del surgimiento de una estética multicultural, que ha ayudado a Almodóvar a

¹⁶³ Kohler, M. Almodóvars »Zerrissene Umarmungen«. Aus dem Reich der Toten. <http://www.fr-online.de/kultur/film/aus-dem-reich-der-toten/-/1473350/2854502/-/index.html>, 11.09.10

¹⁶⁴ Acevedo-Muñoz 2008: 96

conseguir una nueva definición de la importancia del cine español. Acevedo argumenta que “Almodóvar here appropriates Hitchcock and Hitchcock’s meaning to make a statement on Spanish national and cultural identity in a moment of crisis”.¹⁶⁵

Los recortes de revistas que se presentan en el avance de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son muy características de Almodóvar y están en relación con el contenido de la película. La secuencia termina con la imagen de una escenografía, que sirve de fondo para las palabras siguientes: “screenplay and direction by Pedro Almodóvar”. Inmediatamente después de esta imagen la película empieza con un >fade-in<, o sea con la aparición de la toma de un bloque de apartamentos en el crepúsculo. Sin embargo, se nota inmediatamente que se trata de un modelo a escala del edificio de apartamentos donde vive Pepa. Acompañada de música que se parece a la banda sonora de *Psycho*, compuesto por Bernard Herrmann, la toma del edificio recuerda a la película de Hitchcock, sobre todo la vista de Phoenix y el hotel donde tiene lugar el encuentro entre Marion Crane y Sam Loomis a vista de pájaro. Esta referencia a la obra de Hitchcock está confirmada más tarde por el descubrimiento de la incapacidad mental de Lucía y la relación perturbada con su hermano Carlos. Después de la toma de los apartamentos el público ve en contraste con el escenario urbano la toma de patos, gallinas y otros pájaros acorralados. Esto, sin duda, es una alusión directa a la película *The Birds* de Hitchcock. La referencia sistemática al medio >cine< en la primera escena, así como la referencia individual a *Psycho* por la alusión a Bernard Herrmann, cuya banda sonora incluso fue incorporada directamente en *Kika* y la referencia a la película *The Birds* establecen Hitchcock como punto de referencia formal desde el primer momento. A continuación las referencias formales se intensifican y se transforman en referencias narrativas por temas como el fracaso de la comunicación y la incapacidad mental, así como el >terrorist plot<.¹⁶⁶

En el caso de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* el >MacGuffin< de la película –un término acuñado por Hitchcock que se refiere a más o menos a cualquier objeto o persona, que por lo general sirven para propulsar o provocar un argumento– es el momento en que Pepa llega a saber que está embarazada poco después de su separación de Iván. La película sigue con Pepa en busca de Iván

¹⁶⁵ Acevedo-Muñoz, E. 2006: 176

¹⁶⁶ Acevedo-Muñoz 2008:97-98

para informarle sobre su embarazo y para persuadirle para que vuelva con ella. Durante la búsqueda Pepa decide alquilar su apartamento, que, por casualidad, lo examina Antonio Banderas alias Carlos, el hijo de Iván, y Rossy de Palma que representa su novia Marisa. Entretanto Candela (Maria Barranco) va a ver a su amiga Pepa después de enterarse de que su novio chiíta es un terrorista, que tiene la intención de atentar contra el avión en que Iván y su novia feminista, la abogada Paulina Morales, interpretada por Kiti Manver, han reservado dos sitios. En el ínter Lucía, la loca ex-mujer de Iván, intenta encontrar a Pepa, suponiendo que ella es la mujer que quiere salir del país con Iván.¹⁶⁷

De hecho, la película se basa en elementos característicos del melodrama clásico como casualidades, >disphasure<¹⁶⁸ y >bad timing<^{169, 170}. Eso lo indican las llamadas telefónicas perdidas durante la búsqueda de Pepa por toda la ciudad después de recibir el mensaje del embarazo. Acevedo-Muñoz explica además:

,The complications of the plot insistently call attention to the self-reflexive and allusive content of the film (with the presence of film technology and different types of recording devices), to the city of Madrid itself, and to the frantic search for a vanishing gentleman, all of which build up to the „verge“ of a nervous breakdown.¹⁷¹

La búsqueda del >vanishing gentleman< en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* recuerda a la desaparición de Miss Froy en la película *The Vanishing Lady* de Hitchcock del año 1983. Según Patrice Petro, la desaparición de Miss Froy y su búsqueda de ella no sólo sirven para llamar la atención del público sobre la invisibilidad de la mujer que se niega a presentarse, sino también para poner el vistazo de la mujer bajo el control patriarcal. Esto es un argumento famoso en la teoría fílmica según Laura Mulvey.¹⁷² Sin embargo, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la búsqueda está destinada a un >vanishing gentleman< y es la imagen del hombre que es difícil de representar visualmente. Mientras por un lado Iván no permite que Pepa lo encuentre, deja, por otro lado, su voz en numerosos mensajes de teléfono y otras grabaciones. En el sueño de Pepa Iván habla con ella

¹⁶⁷ Acevedo-Muñoz 2006: 176

¹⁶⁸ Doane 1987: 91

¹⁶⁹ Doane 1987: 91

¹⁷⁰ Acevedo-Muñoz 2006: 176

¹⁷¹ Acevedo-Muñoz 2006:177

¹⁷² Petro 1986: 128-129

por un micrófono y más tarde incluso dobla la voz de Sterling Hayden para la versión español del western *Johnny Guitar* de Nicholas Ray del año 1954. Como es el caso en muchas películas de Almodóvar el reparto de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* también es femenino en su mayoría y a la voz de Iván le concede una función muy especial, como explica Acevedo-Muñoz:

[...] the man's voice becomes a substitute for his image, and Pepa's search ultimately leads to the synchronization of the man's image and sound. Almodóvar's attention to Iván's voice also poses him as a sort of feminized leading man, his voice disembodied, which, as Amy Lawrence argues, is another way for classical cinema to repress women in the hierarchization of the visual (male) and sound (female) tracks.¹⁷³

Las películas de Hitchcock son objeto de la teoría cinematográfica feminista y críticos feministas de cine. Con lo que ha hecho el director británico con las mujeres en sus obras *Blackmail*, *The Lady Vanishes*, *Notorious* to *Vertigo*, así como *Psycho*, *The Birds* y *Marnie* se establece un ejemplo de la obsesión del cine clásico con la represión y de vez en cuando con la destrucción de la mujer preocupada.¹⁷⁴ Almodóvar confirma la influencia de Hitchcock en sus obras y se pronuncia además sobre las distintas relaciones de los dos directores respecto con los personajes femeninos de sus películas:

The way I deal with my heroines is less neurotic than Hitchcock's. His female characters are very neurotic, but behind them there's a man whose relationship with women [is] just a highly neurotic ... Hitchcock used the

scenes of his films as a way of relating to his actresses. His difficult relationships with women enriched his female characters and inspired the most memorable scenes of his films, even if they also end up giving a rather negative image of the men. I haven't such a complicated relationship with women; it's much more generous and limpid.¹⁷⁵

Acevedo-Muñoz comenta la admiración del autor español por Hitchcock y la influencia que tiene el director británico sobre sus obras como sigue:

Almodóvar's admiration for Hitchcock retains some echoes of the general critical perspective on Hitchcock and women. While Iván seems to be

¹⁷³ Acevedo-Muñoz 2008: 98

¹⁷⁴ Acevedo-Muñoz 2008: 99

¹⁷⁵ Almodóvar, Pedro. (1996). In: *Almodóvar on Almodóvar*. Strauss Frédéric, ed. Yves Baignères. London: Faber und Faber. 147.

displaced into the position of Hitchcock's "women", Almodóvar's "women on the verge" can also be seen as reflections of some of Hitchcock's "men on the verge," from the neurotic Scottie Ferguson in *Vertigo* to the psychotic Norman Bates in *Psycho*, to the murderous Dr. Murchison and the amnesiac Dr. Edwardes in *Spellbound*. Unlike Hitchcock, however, Almodóvar allows his women the narrative agency, the power to liberate themselves from the neurotic men in their lives, and the chance to build a narrative in which men become neutralized or harmless, and, ultimately, to vanish.¹⁷⁶

4.2.3.1.1.2 Hitchcock *al borde*

Mujeres al borde de un ataque de nervios empieza con una serie de alusiones intramediales a la producción cinematográfica, a Hitchcock, así como a la inversión de los roles sexuales que son considerados como universales en el cine clásico. Como ya he mencionado la vida de Pepa gira en torno a la búsqueda del >vanishing gentleman<, para comunicarle la novedad de su embarazo. Las referencias intertextuales a la producción cinematográfica ya son presentes al principio de la película, cuando se comprueba que Pepa e Iván trabajan de dobladores de películas americanas. La escena elegida que pone esto en conocimiento del público es una escena del western *Johnny Guitar* de Nicholas Ray. Al reunirse después de muchos años se comprueba que Vienna (Joan Crawford), al contrario que Pepa, no responde a los sentimientos románticos del matón Johnny Guitar, representado por Sterling Hayden. En esta escena doblada por Iván el público ve la cara de Sterling Hayden y escucha la voz de Iván en el más famoso diálogo de la película en que Johnny Guitar pide a Vienna que le cuente mentiras ("Tell me you still love me as I love you"). Sin embargo, los labios de Joan Crawford todavía quedan callados. Después de la grabación Iván busca una cabina telefónica para llamar a Pepa, que, sin embargo, ha perdido el conocimiento después de tomar una sobredosis de somníferos y por eso no puede contestar. Otra vez deja su voz en el contestador automático. Esta es la primera alusión a la película *Dial M for Murder* de Hitchcock del año 1954:¹⁷⁷

A close-up shot of the telephone and answering machine not only paraphrases the shots of the ringing telephone in the 1954 Hitchcock film, but the choice of

¹⁷⁶ Acevedo Muñoz 2008:100

¹⁷⁷ Acevedo-Muñoz 2008: 101

a wide-angle lens allows for a distorting effect and shot size that even suggests *Dial M's* original stereoscopic (3-D) format.¹⁷⁸

Eso quiere decir que el teléfono es tanto un motivo repetido en *Dial M for Murder*, como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En las dos películas los intentos de los personajes de localizar a otras personas se malogran siempre, pero no obstante las llamadas llevan a una tragedia y a la intervención de la policía para investigar un crimen. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, por ejemplo, una indicación anónima avisa a la policía sobre el atentado terrorista del novio de Candela. Más tarde Pepa designa lo que Iván le ha hecho a ella como terrorismo. El papel del teléfono no sólo tiene una connotación negativa, sino que significa en cierta manera también vida, teniendo en cuenta que Pepa quiere llamar a Iván para comunicarle que esperan un hijo.¹⁷⁹

Cuando Pepa llega al estudio para doblar la voz de Joan Crawford, Almodóvar se refiere otra vez de manera implícita al sistema cinematográfico, permitiendo al público formarse una idea de la producción cinematográfica. Las gafas que lleva Pepa en el primer plano de su cara delante del micrófono en la cabina recuerdan las gafas que siempre sacan de quicio a Bruno, el asesino de *Strangers on a Train* (1951). Mientras Pepa dobla a Joan Crawford tiene, paradójicamente, exactamente la misma conversación con Iván que querría tener con él en realidad. Sin embargo, se trata otra vez de una grabación de su voz. La interpretación de Pepa es irónica en el sentido de que es la verdad cuando dice „I still love you ...” al contrario de Joan Crawford. Después de la doblación Pepa sufre un colapso de dolor y se queda tumbada sin conocimiento en el suelo. Esta imagen cita la muerte de Miriam en *Strangers on a Train*. El público ve a Pepa por sus gafas que están a la inversa en el suelo de la cabina, sin embargo la imagen está deformada porque lleva gafas de miopía. Eso recuerda la imagen deformada del asesino de Miriam en *Strangers on a Train* que también aparece en las gafas de la víctima. Robin Wood lo explica como “sexual culmination for both killer and victim”¹⁸⁰. Después de su colapso Pepa llama de nuevo a Iván. Esta vez su exmujer Lucía coge el teléfono. Su comportamiento raro y su labilidad recuerdan a Marnie de la película del mismo nombre y en cierta

¹⁷⁸ Acevedo-Muñoz 2006: 179-180

¹⁷⁹ Acevedo-Muñoz 2008: 102

¹⁸⁰ Wood, Robin. (2009). „*Strangers on a Train*“. In: *A Hitchcock Reader*. (Eds.) Marshall Deutelbaum, Leland Pague. Ames: Wiley-Blackwell.175.

manera incluso despiertan los recuerdos de Norman Bates en *Psycho*. Después de la llamada Carlos, el hijo de Lucía, entra la escena. Esta toma en que madre e hijo se enfrentan es un facsímil perfecto de Marion Crane y Norman Bates en *Psycho*, cuando tienen su primera conversación en la oficina. Cuando Lucía y Carlos se enfrentan después de la llamada telefónica con Pepa las mariposas diseccionadas que se pueden ver detrás de una vitrina en el fondo completan la imagen. Igual que las lechuzas disecadas que indican la muerte de la madre de Norman en *Psycho*, las mariposas en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* sirven para averiguar la relación entre la madre y el hijo. El enfoque perfecto del perfil en esta escena no es menos importante que en las películas de Hitchcock.¹⁸¹ William Rothman explica en su libro *Hitchcock: The Murderous Gaze* que el enfoque del perfil señala el problematismo de los personajes, o sea su “complete abstraction and absorption in an imagined scene to which we have no access”¹⁸².

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la obsesión de Lucía determina la relación entre ella y su hijo y como la madre de Norman Bates no se fía de la nueva novia de Carlos y tiene celos de ella. Igual que Shaw Brandon (John Dahl) en *Rope* y Bruno (Robert Walker) en *Strangers on a Train* Carlos tartamudea por nervios y tiene una relación perturbada con su madre. Además el papel de Carlos recuerda a Norman Bates en *Psycho* que también fue abandonado por su madre por el amor a un hombre. Después de todo se comprueba que la obsesión de Lucía incluso llevó al internamiento de ella y el público se entera de que Carlos vivió con sus abuelos. Ni siquiera después de su alta del centro psiquiátrico deja de perseguir a Iván. Eso tiene por resultado incluso más alienación por parte de su hijo. La relación de Lucía y Carlos, así como la cita de la toma subrayan las referencias directas de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* a *Psycho*. Sin embargo, mientras que en la última la relación perturbada con su madre causa la psicosis de Norman, como se comprueba al final de la película, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la separación de su madre le hace posible a Carlos crecer más o menos de manera más o menos normal. El aspecto edípico es un tema recurrente en el cine español de las últimas dos décadas. En las películas de Almodóvar las relaciones perturbadas entre

¹⁸¹ Acevedo-Muñoz 2008: 102ff

¹⁸² Rothman 1982: 22

madre/padre/hija/hijo sirven para indicar el traumático proceso de restablecimiento de la población de España después de 40 años de dictadura franquista.¹⁸³

Mientras Pepa espera otra vez a Iván en su apartamento ve la publicidad del detergente *Ecce Homo* en la tele. El papel de la >madre del asesino< que representa en esta publicidad podría ser de cualquier película de Hitchcock. Orgulloso de lo que ha hecho, presenta al público la camiseta limpiísima de su hijo, que ha lavado después de su último crimen. De la reacción de la policía que dice “no sign of blood or guts” se puede deducir que Pepa, de hecho, ha quitado todas las huellas que ha dejado su hijo. Esta escena es otra cita más de *Psycho*. Sin embargo, al contrario de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, en la película de Hitchcock no es la madre quien elimina las huellas, sino el hijo Norman, después de que su >madre< haya matado a Marion.¹⁸⁴

Una vez Pepa se sienta en un banco enfrente del bloque de apartamentos donde vive Iván y observa por curiosidad la gente en los pisos. Es cierto que se trata de la referencia más directa a la obra maestra *Rear Window* de Hitchcock del año 1954, en que un fotógrafo dependiente de una silla de ruedas echa miradas voyeuristas en la ventana al lado opuesto del patio. La mujer en ropa interior que Pepa observa bailando por la ventana abierta recuerda a la atractiva Miss Torso y la pareja recién casada y sexualmente activa que es observada por L.B. Jefferies. El hombre en el balcón que le da a Pepa la impresión de estar solo y triste es una alusión al compositor en *Rear window* que se siente solo. Además la banda sonora que acompaña la observación de Pepa recuerda mucho a las composiciones que Bernard Herrmann ha compuesto para las películas de Hitchcock.¹⁸⁵

Igual que L.B. Jefferies, Pepa juzga a las cosas y personas que observa. Esto prueba su expresión de cara que cambia continuamente según los sentimientos distintos que se han apoderado de ella al ver los vecinos de la casa. Mientras que la bella mujer bailando le despierta sentimientos divertidos, Pepa siente compasión por el hombre en el balcón que parece llorar y la disputa entre Carlos y Lucía despierta su curiosidad. Estos brotes de sentimientos se reflejan en la cara de Pepa.

¹⁸³ Acevedo-Muñoz 2006: 182ff

¹⁸⁴ Acevedo-Muñoz 2006: 185

¹⁸⁵ Haas 2001: 64

Cuando Pepa más tarde vuelve a buscar una cabina telefónica para escuchar los mensajes del contestador automático con la esperanza de que Iván haya llamado, se asusta cuando de repente algo hace ruido y sacude la cabina. Pepa se da la vuelta para descubrir la causa de lo que ha pasado y esta misma toma de ella, así como el ruido, son alusiones directas a Melanie Daniels en la cabina telefónica en *The Birds* de Hitchcock. Se comprueba que la maleta de Carlos que Lucía ha echado por la ventana para expresar su descontento hacia la mudanza de su hijo ha acabado en el techo de la cabina. La alusión a *The Birds* es importante en la medida en que esta película así como el Hitchcock-clásico *Psycho*, ya citado, tematizan un conflicto edípico entre madre e hijo. Al conversar con François Truffaut, el mismo Hitchcock explica que el argumento de *The Birds* trata de una madre posesiva cuyo amor a su hijo domina todos sus sentimientos.¹⁸⁶

Al volver a su piso su amiga Candela está en la puerta después de haber intentado localizarla por teléfono en vano. Ya que Pepa no tiene tiempo para hablar sobre el problema de su amiga, Candela decide saltar por el balcón. Con este intento de suicidio Candela quiere llamar la atención de Pepa. Sin embargo, se arrepiente inmediatamente después de hacerlo y se agarra a la barandilla, pidiendo socorro. Esta escena recuerda a la imagen al principio de la película *Vertigo* de Hitchcock en que Scottie se agarra al antepecho de un edificio. Como Scottie en *Vertigo* Candela es la víctima de una situación traumática en la que su novio, que resulta ser un terrorista, la ha puesto y que finalmente lleva al intento de suicidio.¹⁸⁷

El fin de la película alude a dos obras más de Hitchcock, *Spellbound* y *Rebecca*. Igual que en estas dos películas, en *Mujeres al borde* el amor de una mujer protege al hombre de la muerte y la ley, así como del desequilibrio mental de su ex-mujer. Al volver a casa la policía, Carlos, Candela, Marisa y el chico que ha venido para reparar el teléfono duermen en el piso de Pepa después de tomar el gazpacho con los somníferos que ha preparado para servirlo a Iván. El gazpacho mezclado con los somníferos alude a la leche envenenada que el profesor Brulov ofrece a Gregory Peck en *Spellbound*. El perfil en el fondo recuerda al de *Rope*.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Truffaut 1984: 291-292

¹⁸⁷ Acevedo-Muñoz 2008: 110f

¹⁸⁸ Acevedo-Muñoz 2008: 114

Acevedo-Muñoz explica la contribución que aportan las películas de Hitchcock a las obras de Almodóvar como sigue:

[...] it allows for a kind of cinematic shorthand: every Hitchcock moment in *Women on the Verge* deals with the psychological and sexual traumas of desire and repression, and their conflict with the law. But Almodóvar's revision of those moments denies the fatal implications or the ironic distance of how those relations are presented and resolved (or unresolved) in Hitchcock's films.¹⁸⁹

Almodóvar, al contrario, propone que aunque „we all go a little mad sometimes the disease of the past”¹⁹⁰ puede ser curado o atenuado si se entiende que la inestabilidad de índole formal, narrativa o genérica, paradójicamente puede ser una fuerza compensatoria.¹⁹¹

Como indican los varios ejemplos de las obras de Hitchcock que han sido mencionados, Almodóvar se sirve de un gran número de diferentes citas directas e indirectas. Por el modo de representación y narración modificada de las referencias intramediales, saca las citas de su contexto original. Esta variación hace ostensible la autoreferencialidad intertextual.

Otra forma de realización de la autoreferencialidad según Bleicher es la ruptura con las convenciones narrativas que se aceptan como convenciones generales. La deconstrucción de la cronología de las acciones es un rasgo distintivo de las películas de Almodóvar y por eso va a estar en el foco del próximo párrafo.

4.2.3.2 Deconstrucción de convenciones narrativas fílmicas como forma de la realización de la autoreferencialidad en las películas: *La ley del deseo*, *La mala educación* y *Hable con ella*.

La deconstrucción consciente de convenciones narrativas por medio de varias tramas, denominada como una forma de realización adicional de la autoreferencialidad, es otro elemento más en el „sistema“ de autorreferencialidad de

¹⁸⁹ Acevedo-Muñoz 2008: 117

¹⁹⁰ Brill 1988: 200

¹⁹¹ Acevedo-Muñoz 2008: 117

Almodóvar. Se conoce el autor español por su estructura de narración intrincada y por la ruptura con la dramaturgia en 5 actos o el formato canónico de la historia enseñado en las escuelas clásicas del cine.¹⁹² Sólo pocas veces sus películas dejan reconocer una serie de tramas lineal. Se anulan la cronología de acontecimientos mediante flash-backs, un gran número personajes secundarios y la persecución de líneas de tramas secundarias que dirigen a un estilo narrativo muy intrincado. Ya en sus primeras obras como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, se reconoce una estructura incongruente de la trama, que indican la preferencia de Almodóvar pro escenas y momentos que se desenlazan del contexto de acciones.¹⁹³

Almodóvar casi siempre utiliza la secuencia de apertura para introducir de forma abstracta los temas de las películas y presentar su estructura y estilo. La construcción de estilo collage, letras corridas u otros objetos se convierten en una característica típica o motivo de la película. Así sirven por ejemplo en *La mala educación* la superposición de carteles, fragmentos de fotos o escrituras, fotos del actor, como también cintas de películas y fotos toscamente rasterizadas, que componen un collage difuso, para realzar la variedad de las capas de la trama. Los collages son nuevamente rasgados y por debajo aparecen nuevas imágenes y símbolos que anuncian la relación de la iglesia católica y la sexualidad como tema de la película. También el diseño de estilo mosaico de la película es resaltado y las imágenes sueltas indican el motivo de los puentes y superposición de los planos en la película.¹⁹⁴

Los siguientes capítulos se ocuparán en detalle con la deconstrucción de las convenciones narrativas en las películas: *La ley del deseo*, *La mala educación* y *Hable con ella*.

4.2.3.3 *La ley del deseo*

En las películas de Almodóvar casi siempre domina un tema central, al rededor de cual se crean muchas líneas de trama adicionales, que la historia, la mayoría de las veces a primera vista, las deja ver como intrincadas y desordenadas. Así también se

¹⁹² Faulstich 2002: 81

¹⁹³ Schmidt-Glenewinkel 2007: 22

¹⁹⁴ Schmidt-Glenewinkel 2007: 23

narra en *La ley del deseo* el acontecimiento en varios planos, con lo cual relativamente al final de la película, se reconoce claramente las conexiones entre cada una de las líneas de la trama. Esta confusión de temas es más que la expresión de la capacidad de Almodóvar de narrar historias emocionantes. En ello, con gran frecuencia juega un gran rol en la asignación de estructuras narrativas en distintos niveles, la integración de relaciones intermediales e intramediales:

Eine zentrale Erweiterung ihres Wirkungskreises erfährt die fremde Rede durch die Vervielfältigung narrativer Ebenen. [...] Bei Almodóvar sind die Geschichten zweiten Grades, durchzogen von eingelagerten Filmen, Boleros, Werbespots und literarischen Werken.¹⁹⁵

En su película *La ley del deseo* juega un rol central el sistema fílmica o bien la producción de películas que también contribuyen a la estructura no cronológica de la película. Acevedo-Muñoz describe la película como

most self-reflexive film since *Pepi, Luci, Bom* in which the writing of a screenplay within the fiction directly addressed the action and characters of the film and the process of authorship itself.¹⁹⁶

El protagonista Pablo Quintero no solamente tiene el papel de la figura principal en *La ley del deseo*, sino también es el director de la película dentro de la película llamada *El paradigma de Mejillón*, que Almodóvar incorpora hábilmente en los marcos de su narración fílmica, es decir las fronteras entre la realidad fílmica y la ficción muchas veces desaparecen. Así nota el espectador posteriormente, que la escena estilizada de forma teatral después de la secuencia de apertura, en la que hojas de máquina de escribir, estrujadas y escritas están iluminadas como por una linterna, se trata de una película dentro de la película, la cual muestra la última fase de su producción. La ilusión es interrumpida en la culminación de la escena, cuando el joven actor se masturba y en el que se muestran dos hombres viejos, que ven la película y al mismo tiempo doblan al prostituto y al director invisible. Esta escena refleja entonces una parte importante de la industria cinematográfica, es decir el doblaje:

¹⁹⁵ Daničić, Tamara. 2003. *Rede, Vielfalt! Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar*. Tübingen: Stauffenburg.19.

¹⁹⁶ Acevedo-Muñoz 2008: 79

This scene is especially reflexive of the influential branch of post-dubbing in the Spanish film and television industries where virtually all foreign-language films for screen release or television are dubbed into Spanish, but where also almost all motion-picture dialogue and sound is added in the post-production process.¹⁹⁷

Cuando su trabajo termina y en la cinta se puede leer >Fin< salta Almodóvar mediante una elipse extrema al borde del final de la presentación del estreno. *El paradigma del Mejillón* es una fantasía erótica, que aunque el director Pablo la lleva al cine, se trata de un verdadero juego de espectáculo, un teatro privado, que escenifica para el mismo. Así el hecho de que no se ve ningún acto sexual entre dos hombres, no es ninguna casualidad. La impresión del espectador del >Off<, que parece que se mete en la película para penetrar de forma anal al prostituto, es un engaño, que solamente se evoca en el plano acústico por el gemir del actor de voz. En lugar de un coito muestra el >cine dentro del cine<, como un hombre invisible observa a otro hombre mientras se masturba. El prostituto que se causa placer así mismo es una marioneta que sigue las instrucciones del director sin excepción y se masturba en su lugar.¹⁹⁸ Esta escena acentúa el casi poder divino del director crear algo con su voz y compara el poder creador del director con aquel de los dios:

Die Rolle des Regisseurs ähnelt tatsächlich sehr derjenigen Gottes, weil die Macht, seine eigenen Träume darzustellen, tatsächlich etwas Göttliches hat. Der Regisseur ist ein Gott, weil er ein Schöpfer ist, auch wenn seine Schöpfung sich in einer Parallelwelt, neben der wirklichen, manifestiert.¹⁹⁹

Para Almodóvar la voz de la película es la del director, que de vez en cuando se produce por los actores. Parece tener un poder sin límites sobre la realidad de su espacio cerrado fílmico, en el que los personajes se mueven obedeciendo al director. El mismo Almodóvar se denomina como “[...] verbaler Regisseur, der seine Schauspieler mit Worten quasi hypnotisiert und damit führt, ohne dass sie es selbst merken.”²⁰⁰

¹⁹⁷ Avecedo-Muñoz 2008: 80

¹⁹⁸ Riepe 2004: 90ff

¹⁹⁹ Almodóvar, Pedro. (1998). In: *Almodóvar on Almodóvar*. Strauss Frédéric, ed. Yves Baignères. London: Faber und Faber.97.

²⁰⁰ Almodóvar, Pedro. (2005). In: *Almodóvar und der kitsch español*. Ed. Polimeni, Carlos. Berlin: Parthas Verlag.57.

4.2.3.4 *La mala educación*

Completamente compleja es también la estructura de la narración en *La mala educación*. El principio de estructura confuso se manifiesta por la conformación de la secuencia de apertura, así como en la película se manifiesta continuamente el simbolismo de un mosaico. Pero no sólo de esta manera se tematiza así misma la película en *La mala educación*.

Almodóvar se sirve también del motivo clásico del *film noir* en el que el reproduce las micro-formas del tiempo y la memoria, que por su parte atribuye a la macro-forma. En este caso se trata de nuevo de una mención sistemática intramedial según Rajewsky.

Por medio de tres planos de tiempo y con actores distintos con el mismo rol, una >película dentro de la película< de 30 minutos, como también la aparición de Gael García Bernal como un ángel con cuerpo de hombre, Ignacio y Juan como Zahara con cuerpo de una mujer se produce un plot confuso, que Sellmann denomina como *convoluted plot*²⁰¹ y que dificulta la orientación del espectador y evoca un sentimiento de inestabilidad e inseguridad, ya que los cambios constantes de los distintos planos de tiempo de la película, son casi siempre sugeridas muy sutilmente por medio de transiciones y en marcos.²⁰²

Además la deconstrucción de la estructura de narración realiza una característica adicional del *film noir*, es decir la franqueza para los experimentos narrativos, como la transformación del *film noir* como “most time-conscious form in our cinema”²⁰³. El narrador de la película es Enrique y según sus pensamientos se orienta la dramaturgia. Algunas escenas son además comentadas desde el Off por Ignacio y Enrique. Estos comentarios desde el Off sirven para poder enlazar con episodios unos con otros. Mas allá de eso aceleran el ritmo de la narración y explican lo que no aparece nada figurado. Al mismo tiempo se subjetizan las perspectivas narrativas de la película.²⁰⁴

²⁰¹ Sellmann, Michael 2001: 37

²⁰² Schmidt-Glenewinkel 2007: 26

²⁰³ Sellmann, Michael 2001: 39

²⁰⁴ Schmidt-Glenewinkel 2007: 26f

Entonces los distintos planos de tiempo no sirven para completar la relación entre personajes ni para seguir un argumento central, sino se contradicen en cuanto al contenido. Cada episodio refleja la historia de manera diferente y funciona también sin los otros, es así que la trama se reparte en fragmentos individuales. Recién al final de la película se da un total, que es mayor a la suma de todas sus partes. Así el espectador nota después de muchas dudas sobre la fiabilidad de la percepción la película dentro de la película y puede diferenciar entre realidad fílmica, ficción fílmica y memorias.²⁰⁵

La estructura de narración de la película sirve también para desafiar al espectador y dejar que vengan duda acerca de lo que escucha y ve. Igual que para el protagonista Enrique, la trama se consolida también para los espectadores poco a poco de los distintos planos de la película, hasta que al final de cada pequeño detalle se distingue una imagen cerrada.²⁰⁶

Por medio de la estructura no cronológica de la película surge una duda de base en los conceptos superiores como objetividad, causalidad, sujeto e historia. Por eso Almodóvar acentúa la pluralidad de la verdad e indica que cada memoria y narración está teñida subjetivamente y que una realidad objetiva no existe.²⁰⁷

4.2.3.5 *Hable con ella*

Después de su película *Todo sobre mi madre*, en la que el director narra la historia de Manuela en forma lineal, en contra de su preferencia por la no cronología en la serie de tramas, Almodóvar retoma en *Hable con ella* la estructura no cronológica de sus películas. La clínica es el sitio desde el cual las historias se enseñan de forma retrospectiva o la trama progresa. La película no sigue ninguna rama de trama en forma lineal, sino las memorias y los pensamientos de Marco y Benigno. Almodóvar revoca constantemente la cronología de los acontecimientos, los atraviesa con retrospectivas, que por su parte no siguen ningún orden cronológico o marcan

²⁰⁵ Schmidt-Glenewinkel 2007: 27

²⁰⁶ Schmidt-Glenewinkel 2007: 27

²⁰⁷ Maurer Queipo, Isabel 2005: 195

elipses con indicaciones como por ejemplo >algunos meses después< o >cuatro años antes<.²⁰⁸ Pflaum dice que a veces

[...] wirken die dadurch entstehenden Brüche der Geschichte so schmerzhaft wie offene Wunden'. Erst der tiefe Ernst und die Trauer, die selbst in den heiteren Momenten ständig zu spüren sind, schafft den sicheren Boden, von dem aus der Regisseur zu seinen riskanten Grenzüberschreitungen und das Genre des Melodrams sprengenden Tabuverstößen ansetzen kann.²⁰⁹

La no cronología estructuración de la película queda en conexión con el enfoque a la psicología y subjetividad de los protagonistas Marco y Benigno. La película narra según Bordwell concentrado en el personaje y no como en el clásico cine de Hollywood concentrado en la acción.²¹⁰

Por medios de varias retrospectivas existe una estructura con la cual la adjudicación de informaciones y por consiguiente las simpatías por las figuras y las emociones del espectador son fuertemente influenciadas o también controladas. La relación de Marco con su ex-novia Ángela y con Lydia es narrada en retrospectivas desde un punto de vista masculino. Recién mediante las retrospectivas las figuras son caracterizadas en detalle y la relación entre ellas es más clara. Así el espectador descubre 45 minutos después el comienzo de la película que Benigno no es solamente responsable del cuidado de Alicia, sino que también la conoce y ya la ha observado antes del accidente.²¹¹

Con estas retrospectivas, el comportamiento de Benigno, el hombre que hasta ahora era considerado como cortes y eventualmente loco, queda para los espectadores por primera vez en duda. Las dudas, que minutos antes en la escena con el padre de Alicia, que le plantea su orientación sexual, aparecen y son reforzadas. Ya 15 minutos después sucede la violación y luego de otro cuarto de hora tiene el espectador la certeza sobre el hecho y la película muda se vuelve para una metáfora

²⁰⁸ Pflaum, H.G.

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/pedro-almodvar-ellipsen-sind-offene-wunden-1.414947>,
26.09.2010

²⁰⁹ Ebs.

²¹⁰ Schmidt-Glenewinkel 2007: 25

²¹¹ Schmidt-Glenewinkel 2007: 26

reconocible de la violación. El cambio constante de la perspectiva de la narración evita el deslizamiento de la película a la cursilería y el pathos.²¹²

Dass solch ein Plot nicht in überbordendem Kitsch und in aufgesetzter Pathetik untergeht, dafür sorgt Almodóvars Geschick, eine delikate Balance der Emotionen herzustellen. Das gelingt u.a. dadurch, dass der Regisseur die Chronologie der Ereignisse immer wieder aufhebt, mit Rückblenden durchkreuzt, die ihrerseits keiner Chronologie folgen, dass er die Erzählperspektive wechselt, mal geht es um Benignos Geschichte, dann um Marcos.²¹³

Las tres películas analizadas ponen por medio de la dramaturgia, el desarrollo psicológico del protagonista y su experiencia en primer plano, por consiguiente tampoco se dirigen, principalmente *Hable con ella* y *La mala educación* en su dramaturgia y su estructura de tiempo, a la serie de sucesos, sino mucho mas a los pensamientos del personaje. Recién por medio de la estructuración y Mise en scène ?? se arma la tensión para el espectador. Almodóvar, dirige además su juicio de valores en relación a la concisión de informaciones tardías.²¹⁴

4.2.4 La autocita como forma de realización de la autoreferencialidad

Junto a los ya nombrados aspectos de la auto referencialidad, es también la *autocita* un aspecto intra-medial esencial de la obra de Almodóvar. Así se maneja de manera multifacética con otros campos del arte, así están también relacionadas sus películas unas con otras, crean un juego de cambio o dan la impresión de ser una serie de tramas. La ceguera como motivo de una relación amorosa, ya existe en *¡Folle ... Folle ... Fólleme ... Tim!* (1978), cuando una vendedora pierde la vista por amor a un guitarrista ciego. Esta escena hace además un poco memoria de la relación amorosa y grotesca de Sexilia y Riza en *Laberinto de pasiones*. Retrospectivas temporales como elementos estructurados, como en *Los abrazos rotos* y *La mala educación*, donde también el director de cine rastrea un amor extinguido. *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella* están conectados por medio de la imagen final o bien la imagen del comienzo de la película, ya que la misma cortina que al final de *Todo sobre mi madre* se cierra, se abre en la primera escena de *Hable con ella*.

²¹² Schmidt-Glenewinkel 2007: 27

²¹³ http://www.materialserver.filmwerk.de/arbeitshilfen/sprichmitihr_ah.pdf, 18.11.2010

²¹⁴ Schmidt-Glenewinkel 2007: 28

Sin embargo, Almodóvar no sólo se refiere a los temas guías de sus películas y figuras, sino también reflexiona sobre su propia biografía y su experiencia en sus obras. Desde el principio de su carrera, Almodóvar se escenifica así mismo como una figura de arte. Él comienza como un artista de Happening, en el que los personajes de su película *Super 8*, son hablados en vivo por el mismo y entra constantemente como Hitchcock hasta *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* con roles secundarios. Almodóvar da aquí un paso más lejos, pues no solo a él, sino también a su madre y a sus hermanos Agustín, se los ve en varios roles secundarios. Por ejemplo aquí están, entre otras, las películas *Kika*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *¡Átame!*²¹⁵

Además, Almodóvar no solo cita los roles de otras de su obra. En *Todo sobre mi madre* hace del personaje de Manuela que tiene un rol secundario en *La flor de mi secreto*, la protagonista de la película. Almodóvar lo explica de la siguiente manera:

Después del rodaje de „La flor de mi secreto“ tomé algunas notas sobre el personaje de Manuela, la enfermera que aparece al principio. Una mujer normal, que en las simulaciones (que hacía con los médicos del seminario de trasplantes donde dramatizaban una situación en la que los médicos le comunicaban a una hipotética madre la muerte de su hijo) se convertía en auténtica actriz, mucho mejor que los médicos con los que compartía la escena.²¹⁶

De la enfermera, que después del principio de *La flor de mi secreto* no vuelve a aparecer, se vuelve el personaje principal y los mismos doctores con los que Manuela actúa un papel, pocos minutos después en la película, después del accidente de su hijo, le pedirían permiso de donar su corazón para un trasplante. En *La flor de mi secreto*, una realidad aparente se descubre como ficción. Después que los espectadores son conducidos intencionalmente a la locura, le sigue en conclusión el golpe de sorpresa. En *Todo sobre mi madre* la ficción es atrapada de una forma terrible por la realidad. Se trata de una manipulación evidente del espectador, un efecto melodramático de primera calidad. Christoph Haas ve en la figura de Manuela el intento logrado de la auto trasplantación artística, en el que el

²¹⁵ Schmidt-Glenewinkel 2007: 109

²¹⁶ Pedro, A. *Saber fingir*.

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_madre5.htm, 25.10.2010

mismo se corrige y agota el potencial dramático de las escenas de *La flor de mi secreto*²¹⁷:

Mit der Übernahme der Szene aus dem Schulungskauf in *Mein blühendes Geheimnis* betreibt er erstmals eine künstlerische Autotransplantation. Mit Koketterie hat dieses Vorgehen nichts zu tun. Es ist vielmehr der ebenso ungewöhnliche wie gelungene Versuch einer Selbstkorrektur.²¹⁸

Hasta *Todo sobre mi madre* Almodóvar es fiel a sus musas y descubrimientos. Sin embargo en *Hable con ella* aparecen Loles León como moderadora y Felé Martínez como Alfredo solo en papeles secundarios. Pero aun que las musas conocidas no se vean en un papel secundario y sean a veces extras, como referencia de la obra propia, están sin embargo muy presentes. Así se pueden ver por ejemplo en cortos ajustes, que muestran el público de Caetano Veloso en la fiesta, y entre los invitados de la boda de Ángela Cecilia Roth, a Marisa Paredes y a otras musas antiguas.²¹⁹

En *La mala educación* Almodóvar rinde a Carmen Maura y a Antonio Banderas una aun más sutil referencia, colocando un cartel ficticio en la oficina de Enrique, en el que salen escritos los nombres de las musas de Almodóvar de la década de los 80. Es una referencia a su logro fílmico, el cual al final es personificado por el protagonista Enrique. La referencia intramedial sobre el sistema "película" es evidente al principio de la película, cuando uno ve al director trabajando. El arranca cortes de los periódicos, como los que ya se ven en la secuencia de apertura. Esta forma de trabajo, la de construir declaraciones extravagantes y locas historias en sus propias películas, revocan a la forma de trabajar de Almodóvar.²²⁰ El mismo autor se da cuenta:

I'm like Enrique, who takes cuttings of articles out of the newspapers: anything I read, anything I'm told, any respect of the world around me can be of interest and help give meaning to the fictional material I have already.²²¹

Y aun cuando por ejemplo el final feliz con el despertar de Alicia en *Hable con ella* parece cursi, esta historia se basa en artículos de periódicos reales.²²² A la pregunta

²¹⁷ Haas 2008: 147-149

²¹⁸ Haas 2001: 149

²¹⁹ Schmidt-Glenewinkel 2007: 110-111

²²⁰ Schmidt-Glenewinkel 2007: 111

²²¹ Almodóvar 2006: 221

qué es lo que lo inspiró para hacer *Hable con ella*, Almodóvar responde: "varios acontecimientos reales ocurridos en los últimos diez años, de los que yo iba tomando nota."²²³ La similitud autobiográfica entre Almodóvar y Enrique es inmensa. El proceso de Enrique, de alumno de internado a director de la *movida* de Madrid, es también el de Almodóvar. El guión de *La visita*, que Enrique rodea, es un viejo guión de Almodóvar, del cual se desarrolla *La mala educación*. Junto al paralelismo de la profesión, es también el marco de tiempo en el que los dos ruedan su primer película, casi el mismo.

In Madrid 1980 schildert der Film die Ereignisse zunächst aus der Perspektive von Ignacions Jugendliebe Enrique (Fele Martínez), der mit seinen ersten Undergroundfilmen Erfolg hatte und bis zu einem gewissen Grad Almodóvars Alter Ego verkörpert, der ebenfalls 1980 mit *Pepi, Luci, Bom* debütiert hatte.²²⁴

A pesar de las similitudes llamativas entre la figura de Enrique Goded y la persona Pedro Almodóvar, se puede afirmar que ni en la película *La mala educación*, ni en la actuación del director, se trata de una autobiografía. Sin embargo, los rasgos característicos del director ficticio se deben desde luego, a la vida personal de Almodóvar y puede ser, por lo menos por partes, vinculada con su propia biografía.

Almodóvar se toma muchas veces de esta forma, a sí mismo como sistema referente y deja que situaciones, recuerdos y personas, que se encontró a lo largo de su vida, influyan en sus películas. También citas de los roles, de actrices que vuelven constantemente, desde Cecilia Roth, sobre Marisa Paredes hasta Chus Lampreave, llevan a la autoreflexión, pero también insinuaciones irónicas. Así tuvo Chus Lampreave en muchos papeles pequeños una pasión constante por la limpieza y el orden y Penélope Cruz hizo el papel, tanto en *Carmen Trémula* como en *Todo sobre mi madre*, de madre frustrada. El dibujo de la figura de Huma, recuerda a su rol de diva cantante en *Tacones lejanos* y aprueba una similitud adicional entre Lola y la *Femme Fatale* en *Tacones Lejanos*, personificada por Miguel Bosé.

Sobre las referencias inter- e intramediales Almodóvar tematiza también "das Verhältnis zwischen individueller Identität und den medialen Strukturen, die diese

²²² Schmidt-Glenewinkel 2007: 111

²²³ Almodóvar, Pedro.

<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hableconella/autoentrevista3.htm>, 14.10.10

²²⁴ Riepe 2004: 225f

Identität prägen²²⁵. Por medio de los elementos inter- e intramediales él conecta distintos milieus, estructuras de afecto y posturas de problemas existenciales. Susan Hayward se da cuenta además, que por medio de la polifonía de la inter-sexualidad, se puede lograr conciencia para las diferencias sociales y la constructividad de modelos del mundo. La posmodernidad alternativa da paso a la tolerancia, una gran franqueza frente a minorías y la resolución de los roles sexuales entregados.²²⁶

²²⁵ Eder 2008: 45

²²⁶ Eder 2008: 45

5 Conclusión

Los ejemplos aducidos con respecto a los elementos y estructuras inter- e intramediales en las películas de Almodóvar indican claramente que las citas y referencias al mismo medio u otro y los subsistemas de ellos, independiente de si se trata de referencias individuales o sistemáticas no sirven para un fin absoluto, sino que siguen una cierta intención. Así Almodóvar inserta referencias inter- e intramediales para preparar al público para la película, intensificar un cierto estado de ánimo o ciertos sentimientos, y para explicar lo pasado o aludir a cosas inminentes, así como para resolver una incógnita o aclarar confusiones. En ello nunca se aparta de sus principios de que la realidad sólo se manifiesta en la ficción y lo auténtico requiere de una transformación en lo artificial. Lo que le interesa a Almodóvar es: „[...] was von der Realität spricht, was wahr ist, was aber zu einer Darstellung der Realität werden muß, um erkennbar zu sein“²²⁷. Eso indica por qué Almodóvar mezcla varios géneros y niveles de la ficción y juega con las expectativas de los espectadores.

Por un lado Almodóvar aprecia la publicidad como género fílmico independiente ya que es abierta a lo cómico, al humor y al surrealismo y no tiene mucha consideración con reglas psicológicas y formas narrativas, por otro lado rechaza la publicidad en su sentido convencional.²²⁸

Meine Einstellung der Werbung gegenüber ist sehr gespalten, sie unterhält und schreckt mich zugleich: Daß man Tag für Tag Werbung sieht – weil kein Tag im Leben vergeht, ohne daß man Werbung gesehen hätte, im Fernsehen oder in der Zeitung, das ist wie Gott und Teufel, es ist ständig da –, erscheint mir entsetzlich. Deshalb mache ich Werbung nur in meinen Filmen.²²⁹

Almodóvar vuelve a incorporar a sus películas otros medios y hace uso de representaciones artísticas ya existentes para expresar con ello su afinidad con otros medios y sus subsistemas, así como su respeto a ciertos géneros y autores que le sirven de modelo. Además vierte críticas a la realidad mediática por las referencias

²²⁷ Haas 2001: 30

²²⁸ Strauss 1998: 67

²²⁹ Strauss 1998: 67

inter- e intramediales que inserta en sus obras. Para conseguir eso utiliza spots publicitarios en un sentido humorístico, revela artificios fílmicos o critica el desarrollo de los medios que influyen a gran escala en nuestra vida y a veces dominan la realidad. Sobre todo en *Kika* es ostensible este aspecto, cuando la presentadora del *reality show* pone la grabación de la violación de Kika ignorando completamente la esfera privada de la víctima. Con ello Almodóvar critica sobre todo los formatos televisivos que intentan imitar la realidad, es decir la transmisión televisiva de procesos que fingen ser procesos reales, *casting* o *talk shows* así como formatos a la manera de *Big Brother* que difuminan las fronteras entre ficción y realidad.

Las referencias individuales y sistemáticas en las obras de Almodóvar cambian mucho ciertos motivos y temas. Además sirven para la ampliación de las películas y ofrecen a los recipientes que reconozcan las citas como tales más posibilidades de interpretar las obras. Almodóvar inserta en casi todas sus películas el cine o el teatro y enfatiza siempre de nuevo los diferentes niveles de la realidad que se encuentran en las obras cinematográficas y teatrales. Por ello la dedicatoria al final de la película *Todo sobre mi madre* no es una sorpresa:

*Für Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider
für alle Schauspielerinnen, die Schauspielerinnen gespielt haben,
für alle Frauen, die (schau)spielen,
für die Männer, die (schau)spielen und zu Frauen werden,
für alle Menschen, die Mutter sein wollen.
Für meine Mutter. (Todo sobre mi madre, 1:32:06)*

Con esta dedicatoria Almodóvar confirma la suposición que él tematiza conscientemente la mezcla de los niveles de realidad hasta la ficción que trasciende el argumento interfílmico. Con la mención explícita de las actrices el cineasta alude a ciertas películas. Bette Davis, por ejemplo, representa Margo Channing en *All about Eve* y Gena Rowlands interpreta Myrtle Gordon en *Opening Night*. Romy Schneider representa en la obra de Andrzej Zulawski llamada *L'important c'est d'aimer* del año 1975 una actriz como Huma Rojo, que aspira a una carrera adecuada y casi sufre un ataque de nervios.

Las alusiones inter- e intramediales que abren un segundo nivel narrativo tienen también otra función esencial, es decir todas las referencias forman parte de la historia. Sin estas alusiones el plot sería incompleto. Almodóvar también utiliza varios pretextos para crear algo nuevo y les da a sus obras un carácter almodovaresco que hacen sus películas inconfundibles.

El esmero con el cual el gran cineasta español utiliza las referencias individuales y sistemáticas se funda en su afinidad con el medio citematográfico que le interesa a Almodóvar desde hace más de 20 años. Para terminar este trabajo quiero remitir a las palabras de Frédéric Strauss que deben resumir cómo el gran autor español ha encontrado su modo de dirección:

Almodóvars Inszenierung entfaltet sich in komplizierten Umwegen und Verwicklungen. Erst in den Umwegen kann Almodóvars Regie sich entfalten. Umwege, die gleichzeitig Kommunikationskanäle für alle erdenklichen Formend sind: Werbung, Photoroman, Comic Strips, Fernsehen, Musik und Schlager. Daraus ergibt sich eine Ästhetik, ein Gemisch aus Klassik und Avantgarde und sämtlichen Kinogenres. Ein barockes Kino, das alle großen künstlerischen Abenteuer des Jahrhunderts in sich vereint. Das macht es so aufregend.²³⁰

²³⁰ Strauss 1998: 15

6 Zusammenfassung

Almodóvar ist ohne Zweifel einer der bekanntesten Regisseure Spaniens, der spätestens seit seinem Meisterwerk *Mujeres al borde de un ataque de nervios* auch über die Landesgrenzen seiner Heimat hinaus zu Bewunderung und Anerkennung gelangt ist und in der internationalen Liga der großen Cineasten dieses Jahrhunderts Fuß fassen konnte. Die Frage was seine Filme denn so besonders macht, lässt sich einfach erklären und mit zahlreichen Beispielen belegen. Es ist vor allem der unverwechselbare, facettenreiche almodóvarsche Stil, der seine Werke auszeichnet. Zu den auffälligsten Merkmalen seiner Filme zählen unter anderem die Beharrlichkeit seiner Bilder, das Grotteske seiner Geschichten, die als harmlose Erzählungen präsentiert werden, die Auflösung tradierter Geschlechterrollen, die von vielen als selbstverständlich angenommen werden, sowie die Einbettung seiner Geschichten in das nachfranquistische Spanien.

Wie der Titel bereits vermuten lässt, widmet sich diese Arbeit einem für die Filme Almodóvars typischen Phänomen, nämlich jenem der intermedialen und intramedialen Referenzen, die immer wieder Einzug in seine Werke finden. Da die Begriffe Intermedialität und Intramedialität zum einen auf unterschiedliche Art und Weise, zum anderen als Synonyme verwendet werden, werden beide Phänomene zu Beginn dieser Arbeit ausführlich erläutert um im Anschluss daran eine für diese Arbeit gültige Definition beider Termini zu erarbeiten, die eine einheitliche Verwendung dieser Begriffe im Rahmen der vorliegenden Arbeit gewährleisten sollen.

Die Vielfältigkeit des Medienkonzepts geht mit zahlreichen unterschiedlichen Definitionen des Begriffs der Intermedialität einher. Im ersten Teil dieser Arbeit wird daher auf die Entwicklung des Intermedialitätsbegriffs, sowie dessen Pluralität eingegangen und im Anschluss daran das von Irina O. Rajewsky entwickelte Intermedialitätskonzept näher erläutert. Weiters werden die von ihr geprägten Begriffe *Intermedialität*, *Intramedialität* und *Transmedialität*, sowie deren Subkategorien einander gegenüber gestellt, bevor schließlich auf den Unterschied zwischen Einzel- und Systemreferenz sowie deren unterschiedliche

Realisationsformen eingegangen wird, um ein umfassendes Bild des Intermedialitätskonzepts von Rajewsky zu erhalten.

In weiterer Folge widmet sich diese Arbeit aus gegebenem Anlass dem Kino der Postmoderne. Die wichtigsten Entwicklungen und Eigenschaften, die als charakteristisch für postmoderne Filme gelten, sollen näher erläutert werden, bevor im Anschluss daran ein besonderes Augenmerk auf den Aspekt der Intermedialität bzw. der Intramedialität als Subkategorie des zuerst genannten Begriffs gelegt wird. Es werden einige mögliche Realisierungsformen wie das >Bild im Bild<, die Selbstreferentialität und das Selbstzitat diskutiert, die später mit konkreten Beispielen aus dem Oeuvre Almodóvars untermauert werden.

Der Fokus im Hauptteil dieser Arbeit liegt auf den inter- und intramedialen Referenzen im Kino des spanischen Autors Pedro Almodóvar, der verschiedene Formen der Realisierung in seine Werke einfließen lässt. Als erstes Beispiel steht das Medium Fernsehen im Zentrum des Interesses. Hierfür werden die Filme *Kika* und *Hable con ella* analysiert, da diese eine Vielfalt intermedialer Bezüge auf das System Fernsehen beziehungsweise dessen Subsysteme Werbung, Nachrichten und Reality-TV beinhalten. Im Anschluss an diese Analyse wird auf die intramedialen beziehungsweise intertextuellen Referenzen im Oeuvre Almodóvars eingegangen. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf dem intramedialen Aspekt des >Kino im Kino<, sowie der Selbstreferentialität als Realisierungsform der Intertextualität. Ersteres wird mit Beispielen aus den Filmen *Todo sobre mi madre*, sowie *La mala educación* untermauert. Im Rahmen der Autoreferentialität wird nach einem kurzen allgemeinen Überblick vor allem auf Zitate aus den Filmen Hitchcocks in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, sowie die Antikonventionalität und Dekonstruktion einer linearen Handlungsabfolge in den Filmen *La ley del deseo*, *La mala educación* und *Hable con ella* als Realisierungsformen der Autoreferentialität eingegangen. Almodóvar integriert aber nicht nur Geschichten, Motive und Bilder aus Filmen anderer Regisseure, sondern zitiert auch gerne Werke seines eigenen Oeuvres. Der letzte Teil dieser Arbeit widmet sich daher aus gegebenem Anlass dem Selbstzitat als Realisierungsform der Selbstreferentialität.

Ziel dieser Arbeit ist es, die verschiedenen Formen der Einzel- und Systemreferenzen inter- und intramedialer Natur in den Filmen Almodóvars auszuarbeiten und festzustellen, welche Bedeutung sie im Kontext des jeweiligen Films erlangen. Der Wahl dieses Themas liegt die Vermutung zugrunde, dass die Intermedialität der Werke Almodóvars ein Schlüssel für den internationalen Erfolg des spanischen Cineasten ist. Die Herstellung von Bezügen zu international bekannten und anerkannten Kunstproduktionen erleichtert dem Rezipienten den Einstieg und steigert das internationale Interesse an den Filmen Almodóvars.

7 Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, E.R. (2004). „The Body and Spain: Pedro Almodóvar’s *All About My Mother*.” In: *Quarterly Review of Film and Video* 21, no.1. Philadelphia, London: Taylor & Francis and Routledge
- Acevedo-Muñoz, E.R. (2007). „The Body and Spain: Pedro Almodóvar’s *All About My Mother*. In: Codell, J.F. *GENRE, GENDER; RACE AND WORLD CINEMA*. Oxford: Blackwell Publishing. 38.
- Acevedo-Muñoz. (2006). “Melo-Thriller. Hitchcock, Genre, and Nationalism in Pedro Almodóvar’s *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. In: Boyd, D., Palmer, B. *AFTER HITCHCOCK*. Austin: University of Texas Press.
- Albersmeier, Franz-Josef. (1995). “Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“. In: *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Ed. Zima, Peter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Allinson, Mark. (2001). *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*. New York: St. Martin’s Press.
- Allinson, Mark. (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio Libros de Cine.
- Baudrillard, Jean. „Videowelt und fraktales Subjekt.“ In: *Philosophien der neuen Technologie*. Ed. Baudrillard, Jean. Berlin: Merve Verlag, 1989.
- Bolter, J. D.; Grusin, R. (2001). *Remediation: Understanding New Media*. 4. Auflage. Cambridge: The MIT Press.
- Bleicher, Joan Kristin. (2008). „Die Intermedialität des postmodernen Films. In: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hamburg: Lit Verlag Dr. W. Hopf.

- Brill, Lesley. (1988). *The Hitchcock Romance*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Colmenero Salgado, Silvia. (2001). *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar. Estudio crítico*. Barcelona: Paidós.
- Daničić, Tamara, Rede, Vielfalt! Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar. Tübingen: Stauffenburg, 2003. S.19.
- D'Lugo, M. (1998). „Almodóvar's City of Desire". *Quarterly Review of Film and Video* 13.4.
- Doane, M. A. (1987). THE DESIRE TO DESIRE. The Woman's Film of the 1940's. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Eder, J. *Oberflächenrausch*. (2008). Hamburg: Lit Verlag Dr. W. Hopf.
- Faulstich, Werner. (2002). *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fecé Gómez, Josep Lluís. (2003). ‚Transgression der Frau-Mann-Polarität. Das Kino des Pedro Almodóvar im Kontext Spaniens von Franco bis heute'. In: *Wo/Man. Kino und Identität*. Berlin: Bertz Verlag.
- Felix, J. (1996). Postmoderne Permutationen. Vorschläge zu einer ‚erweiterten' Filmgeschichte. In: *Medienwissenschaften/Rezensionen* 4/96. 400-410. (in Eder, p. 57)
- Felix, Jürgen. (2002) „Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino“. In: *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg: Schüren.
- Christoph. (2001). *almodóvar. kino der leidenschaften*. Hamburg/Wien: Europa Verlag.
-

- Higgins, D. (1984). *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Univ. Press.
- Holguín, A. (1999). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Jameson, Frederic. (1996). Postmodernism and Consumer Society. In: Belton, J. (Hrsg): *Movies and Mass Culture*. London. 185-202.
- Jessup, F. R. (1994). "Women on the Verge of a Nervous Breakdown: Sexism or Emancipation from Machismo?" In: Finney, G. *Look Who's Laughing. Gender and Comedy*. Gordon and Breach Science Publishers: Amsterdam.
- Junker, Heide. (2006). *Intramedialität bei Pedro Almodóvar am Beispiel der filmischen intertextuellen Bezüge in „Todo sobre mi madre“*. Grin Verlag: Norderstedt.
- Kaurismäki, A. (1991). "Jetzt habe ich zuviel geredet...und zuviel geraucht". Interview 1990 mit Bruno Formara und Francesco Bono. In: *I Hired a Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder*. Aus dem Englischen von Michel Bodmer. Zürich.
- Kinder, Marsha. (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- Kolesch, D. (2005). ‚Intermedialität‘. In: Fischer-Lichte, E.; Kolesch, D.; Warstat, M. (Ed.). *Methler-Lexikon Theatertheorien*. Weimar: J.B. Metzler.
- Ackermann, K., Laferl, C. F. (2009). *Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Maurer Queipo, Isabel. (2005). *Die Ästhetik des Zitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- McLuhan, M. (1968). *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf, Wien: ECON Verlag, S. 22.

- Müller, J. E. (1998). „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“. In: Helbig, J. *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 31-41, hier S. 31.
- Müller, J. E. (2008). „Intermedialität und Medienhistoriographie“. In: Paech, J. (Ed.); Schröter, J.: *Intermedialität analog digital: Theorien-Methoden-Analysen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Payán, Miguel J. (2001). *El cine español actual*. Madrid: Eds. JC.
- Petro, Patrice. (1986). ‚Rematerializing the Vanishing „Lady“: Feminism, Hitchcock and Interpretation‘. In: *A Hitchcock Reader*. Marshall Deutelbaum, Leland Poague, eds. Ames: Iowa State University Press.
- Polimeni, Carlos. (2005). *Pedro Almodóvar und der kitsch español*. Berlin: Parthas Verlag.
- Rajewsky, Irina. O. (2001). *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Rajewsky, Irina. O. (2008). „Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“. In: Paech, J. (Ed.); Schröter, J. *Intermedialität analog digital. Theorien-Methoden-Analysen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Strauss, Frédéric. (1998). *Almodóvar on Almodóvar*. London: Faber und Faber.
- Riepe, M. (2004). *Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs*. Bielefeld: transcript Verlag.

- Rost, Andreas / Sandbothe, Mike: Die Filmgespenster der Postmoderne. Frankfurt / M.: Verl. der Autoren. 1998.
- Rothman, William. (1982). *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schmidt-Glenewinkel, M. (2007). *Die Ästhetik des Pedro Almodóvar. Narration, formale Ästhetik, Wertevermittlung*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Schuhen, G. „EL AMANTE MENGUANTE. SURREALITÄT UND INTERMEDIALITÄT IN PEDRO AMODÓVARS *HABLE CON ELLA*. In: Felten, U., Roloff, Volker (Eds). *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*.
- Sellmann, Michael. (2001). *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Strauss, Frederic. (2006). *Almodóvar on Almodóvar*. London: Faber and Faber.
- Truffaut, Francois. (1984). *Hitchcock/Truffaut*. New York: Simon und Schuster.
- Vernant, Jean-Pierre. Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo. Frankfurt/M.: Fischer, 1988.
- Virilio, Paul. Die Sehmaschine. Berlin: Merve Verlag. 1989.
- Wood, Robin. (2009). „*Strangers on a Train*“. In: *A Hitchcock Reader*. Marshall Deutelbaum, Leland Pague, (eds). Ames: Wiley-Blackwell.

7.1 Fuentes del internet

Fuller, Jay. Almodóvar Meets Hitchcock.
<http://jamesfullerjr.blogspot.com/2009/09/almodovar-meets-hitchcock.html>, 11.09.10

Kohler, M. *Almodóvars »Zerrissene Umarmungen«*. *Aus dem Reich der Toten*.
<http://www.fr-online.de/kultur/film/aus-dem-reich-der-toten/-/1473350/2854502/-/index.html>, 28.09.2010

Pedro, A. *Saber fingir*.
http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_madre5.htm,
25.10.2010

Pflaum, H.G.
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/pedro-almodvar-ellipsen-sind-offene-wunden-1.414947>, 26.09.2010

Suchsland, Rüdiger, *La mala educación - Schlechte Erziehung*
http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/archivmonatsausgaben/kf0410/la_mala_educacion_schlechte_erziehung_film/, 26.08.2010

http://www.materialserver.filmwerk.de/arbeitshilfen/sprichmitihr_ah.pdf, 18.11.2010

<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hableconella/autoentrevista3.htm>, 17.10.2010

8 Curriculum Vitae

❖ Persönliche Daten

Vor- und Zuname: Alexandra Krenn
Email: alexandra.krenn84@gmail.com
Geburtsdatum: 20.02. 1984
Staatsangehörigkeit: Österreich
Familienstand: ledig

❖ Ausbildung

- ❖ Volksschule: 1990-1994 Volksschule Purbach/See
- ❖ Gymnasium: 1994-1998 Gymnasium Kurzwiese,
7000 Eisenstadt
- ❖ Handelsakademie: ab 1998 HAK Eisenstadt
Matura am 20. Juni 2003
- ❖ Universität: Oktober 2004 Wirtschaftsrecht an der
Universität Innsbruck (2 Semester)
März 2005 bis Juni 2007
Lehramtsstudium (UF Englisch, UF
Spanisch) an der Universität
Innsbruck
Oktober 2007 bis Juni 2008
Universidad Complutense de Madrid
(Erasmus)
seit Oktober 2008 Lehramtsstudium
an der Romanistik und Anglistik Wien
- ❖ Fremdsprachen: Englisch in Wort und Schrift
Spanisch in Wort und Schrift
Französisch (Maturaniveau)