

Literatura y cine en Almodóvar: tangencialidad y divergencia

María del Carmen Herrera
Universidad de Salamanca
España

1.-LITERATURA Y CINE: la máquina de retroalimentación permanente

Al decir de Roman Gubern (2009) en los últimos años la proliferación y madurez investigadora ha dejado bien establecido que las producciones cinematográficas pueden ser contempladas o estudiadas desde ángulos muy diversos.

Ya desde hace tiempo se habla de *leer una imagen* como se lee un libro y los semiólogos dicen *se lee un texto audiovisual*. El cine, la televisión, la imagen son textos audiovisuales. De modo que, el encuentro entre cine y literatura es más que motivado, no sólo porque la literatura ha inspirado al cine y viceversa, sino porque realmente hay cierta afinidad o convergencia textual entre la imagen icónica y la literaria. La primera es un supersigno más complejo porque intervienen códigos escenográficos, códigos vestimentarios, códigos de gestualidad y códigos mímicos, cosa que en la literatura —que es un sistema mucho más abstracto— no ocurre. Es decir, que la imagen muestra y la palabra sugiere, y entre la función ostensiva de la imagen (que muestra) y la función inductiva de la palabra (que sugiere) hay un abismo semiótico (Gubern, 2009).

Antropológicamente, el cine es la prolongación de la manía narrativa que hemos tenido siempre los seres humanos, una manía que utiliza unos medios distintos cuando aparece la técnica cinematográfica (José Luis Cuerda, 2009:184).

Hay una doble influencia del cine y la literatura puesto que el cine influye en la literatura, porque los literatos no son personas ajenas a su tiempo y ven películas.

Desde muy temprano, algunos cineastas descubrieron que había una filiación entre el lenguaje del cine incipiente y la tradición de la novela porque el lenguaje del cine está edificado en convenciones que se han ido forjando o construyendo y muchas de ellas —efectivamente— vienen de la literatura.

Si es verdad que los cineastas primitivos heredaron y copiaron de la literatura —sobre todo de la gran novela del siglo XIX— las estructuras narrativas, las figuras

retóricas, los modos de construcción, etc., es también verdad que los jóvenes literatos de los años '20 frecuentaban las salas oscuras de Estados Unidos. Eran espectadores de cine y bebieron del cine, y eso se reveló en sus novelas; la novela americana, que es óptica, elíptica, conductista, que presenta diálogos escuetos, acción rápida, de montaje, es hija del cine. De modo que hay un bucle: el cine hereda de la novela decimonónica sus reglas de construcción, su sintaxis, sus figuras retóricas; pero los jóvenes literatos que frecuentaban el cine beben de las películas y esa nutrición visual se refleja en la novela.

Por tanto, entre cine y literatura existen lo compartido o común, y lo diferencial específico. El cine además de ser heredero de la literatura es algo que la literatura no es: es espectáculo, como el teatro. Lo que hace el cine es que, adoptando el modelo espectacular del teatro de la acción dialogada, lo somete a estructuras narrativas novelescas.

Analizaremos una película de Pedro Almodóvar, autor generalmente “escrachado” y vapuleado por una crítica que confunde moralismo con juicio crítico. Se trata de *La mala educación* y abordaremos su filiación con la novela-cine negro y su construcción narrativa desde el estudio de la focalización propuesto por la narratología.

2.-MAL EDUCADO LOCAL, ESTRELLA INTERNACIONAL: el caso Almodóvar

Antes que nada, unas palabras para situar al director y guionista. Indudablemente, el eje central de la comedia española surgida en los ochenta no es otro que Pedro Almodóvar, sustituto de Luis Buñuel y Carlos Saura en la visión monogámica que se suele tener del cine español desde el extranjero (Riambau, 438). Su figura se internacionalizó gracias a la comedia *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en 1988. De allí hasta el premio Oscar por *Todo sobre mi madre*, que lo consagra como uno de los grandes cineastas europeos contemporáneos.

El éxito de Almodóvar, derivado del equilibrio entre el recurso a los tópicos españoles y un tratamiento estilístico adecuado a las tendencias de la posmodernidad, ha generado descendientes pero no herederos (Riambau).

3.-UN ASUNTO DE MALA COMPRENSIÓN

La mala educación es una película de 2004 y tuvo mal acogida en la crítica y en el público. Escrita y dirigida por Pedro Almodóvar plantea temáticas propias de su cine tales como el deseo de ser otro sin dejar de ser uno mismo, el maquillaje y el travestismo, personajes que han integrado el exceso y lo han asimilado como un componente infranqueable de su identidad, todo ello en una compleja gramática que da lugar a una película con una narración densamente construida que da muestra del “estilo Almodóvar” (Méjean).

En cierto modo, la presencia de lo local hispánico en temáticas que para determinados sectores conservadores son impugnables en su representación artística conlleva a la crítica a lecturas crispadas que opacan la comprensión del filme por exceso de visceralidad en las mismas. La película cuenta acerca de dos niños, Ignacio y Enrique, quienes conocen el amor, el cine y el miedo en un colegio religioso a principios de los años ‘60. El padre Manolo, director del colegio y su profesor de literatura es testigo y parte de estos descubrimientos. Los tres personajes vuelven a encontrarse dos veces más, a finales de los años 70 y en el 80. El reencuentro marcará la vida y la muerte de algunos de ellos.

3.1.-LA FILIACIÓN CON LA LITERATURA Y EL CINE NEGRO

La mala educación es definida por Pedro Almodóvar como cine *noir*. Y efectivamente, responde a las exigencias de este tipo de narración y a la lógica de *policial negro*.

La novela policial negra responde a la vertiente norteamericana en la narración literaria. En este tipo de relatos, la ley ya no se equipara al bien, sino que el mundo del delito y el mundo de la legalidad son porosos, permeables; el mal y el bien están en ambos y a través de los dos espacios circulan todos los personajes: desde el investigador hasta el delincuente. El mundo que se representa en el cine policial negro es un mundo corrompido, sucio, violento, regido únicamente por la ley del dinero, por lo que el investigador ya no puede dar cuenta de los crímenes a partir de su racionalidad, sino que se debe acudir también a la astucia para hacerlo: para resolver un enigma no basta con sentarse y pensar, siguiendo una línea lógico-deductiva; ahora el investigador se

desplaza al terreno de lo público, y logra resolver los casos policiales que se le asignan gracias a sus contactos y relaciones sociales; y solo cuenta con su ética personal como guía (Alberdi).

Las relaciones entre literatura y cine en lo que hace al género policial se establecen más bien a partir de las producciones hollywoodenses inspiradas en las novelas negras de la primera década del siglo XX.

La denominación *cine negro* fue acuñada por la crítica francesa especializada: se lo vincula con las historias de gánsteres, el formato cinematográfico conocido como *thriller*, *suspense* o *criminal*, pero lo cierto es que toma su forma a partir de la novela negra americana. El cine negro sigue el modelo literario de escritores como Hammet y Chandler quienes, de hecho, fueron inspiradores e incluso autores de guiones cinematográficos (Gamerro).

El crimen o enigma como eje en torno al cual se desarrolla la trama, el tipo de personajes que “orbita” en torno al problema, la doble estructura narrativa que se despliega en el texto son tres cuestiones clave para pensar el relato.

La mala educación cuenta una historia compleja, propia de los grandes melodramas y se desarrolla sobre tres niveles narrativos que corresponden con el tiempo en el que transcurre cada uno. El primero, corresponde a Enrique Goded y la aparición del misterioso Ángel-Juan suplantando a su hermano Ignacio, constituye la trama central que se irá complicando posteriormente; el segundo, el del relato “La visita” iniciada como un cuento escrito por Ignacio y llevado al cine por Enrique –ficción dentro de la ficción— proponiendo varias lecturas diferentes entre ellas podemos reconstruir una parte de la historia; el tercero, el relato de Berenguer. Los enigmas o delitos --el porqué del final --yonqui y travesti-- de Ignacio en el crimen de la pederastia, la identidad de Ángel-Juan-- se irán develando en un relato muy literario y sujeto al canon.

En cuanto a los personajes, Enrique es el protagonista quien busca restaurar un cierto orden alterado y, como en el policial negro, logra develar el enigma, indaga sobre la identidad de Juan y descubre la muerte de Ignacio. A la hora de enfrentarse con el crimen cuenta con sus propios valores que por momentos se confunden con los del delito –van y vienen de un mundo a otro—sobre todo por su relación con otro elemento de la novela negra, la *femme fatale* travestida en *garçon fatale* encarnado por

Ángel-Juan que funciona como vaso comunicante entre los diferentes niveles de la narración.

En cuanto a los ambientes hay matices y son coherentes con los personajes y cultura local. Aquí la filiación es con el policial clásico pues los crímenes ocurren en espacios interiores –los baños del colegio, el piso de Ignacio y su hermano Juan--.

Como podemos observar, la película responde a los rasgos canónicos del cine negro:

- Se estructura en torno a temas criminales (abuso de menores, asesinato).
- Los personajes son —opacos— para el espectador, en el sentido de que no es posible encasillarlos fácilmente en cuanto a su modo de ser. No son del todo buenos o malos, esto los hace más humanos, ya que sus propias contradicciones no les permiten seguir una línea de conducta clara. Todos ellos marcados por la estética almodovariana: excesos, suplantaciones, desplazamientos.
- El poder no está centralizado en un elemento narrativo, sino que todos los personajes luchan entre sí, desde su fragilidad, para ser superiores y dominadores de los demás en una clara representación del individualismo. Todos siempre esconden algo, engañan para obtener un beneficio personal, y las relaciones humanas se corrompen.
- El amor se representa a tono con estos elementos. En el cine negro, la mujer es mujer fatal; en nuestro caso es *garçon fatale* en la figura de Ángel-Juan y su misteriosa belleza se presenta como el epicentro de los problemas de Enrique y de Berenguer. Esta *femme* es manipuladora y cruel, y pone su astucia al servicio de su ambición personal, por eso se presenta como un peligro para los hombres. La innovación de Almodóvar es construirlo en un juego de travestimiento y suplantación.
-

3.2.-PUNTO DE VISTA Y FOCALIZACIÓN

Sin duda, las innovaciones técnicas que realizan los escritores de la denominada generación perdida de los años '20 en la novela norteamericana son importantes para el cine --novela que ya estaba influenciada por él-- que hoy en día sus procedimientos nos

parecen tan naturales porque los hemos incorporado a nuestra experiencia de recepción. Esta novela que cuenta entre sus autores a Hemingway, Scott Fitzgerald, T.S.Elliot, cuenta con dos grandes innovadores John Dos Passos y William Faulkner.

Entre las preocupaciones sociales y políticas de estos novelistas se encuentran reflexiones que descubren un profundo sentido de la depravación de las instituciones existentes en un momento en que el éxodo del campo en busca de mayor nivel de vida está presente en la construcción de lo urbano. Estos rasgos se encuentran esbozados en *La mala educación* a través de una visión de la Iglesia y los sacerdotes y en la historia de los hermanos Juan e Ignacio.

El renovador más radical de la novelística y de la narración del siglo XX es William Faulkner y su técnica narrativa influirá en la narración posterior. Dentro de la renovación técnica faulkneriana encontramos la utilización diversa del tiempo novelesco, la ruptura de la línea cronológica, la alteración de la secuencia temporal como procedimiento insistente, la recreación del pasado desde el punto de vista de los personajes, el contrapunto narrativo como paralelismo de nudos, etc.

Si bien Almodóvar reniega de filiación literaria, estos elementos técnicos se encuentran en *La mala educación*. Al modo faulkneriano se logra crear un mundo denso, desgarrado, conmovido por problemas sociales y psicológicos que se interpreta con una técnica complicada, difícil y oscura. Para desmontar los procedimientos de este relato, donde el punto de vista es fundamental, realizaremos un análisis desde la narratología.

La narratología, que surge como método de análisis literario, ha tenido un notable desarrollo como enfoque para analizar los relatos cinematográficos. Partiendo habitualmente de las propuestas de Gerard Genette (1989, 1998), su desarrollo en el ámbito filmico ha sido a través de autores como François Jost y André Gaudreault (2001).

Genette distingue tres instancias en el texto narrativo:

La *historia*: el conjunto de hechos narrados en orden lógico y cronológico. El *relato*: es el discurso oral o escrito que materializa la historia, cómo se la cuenta.

La *narración*: el hecho o acción verbal que convierte la historia en relato. Es decir, que alguien cuenta algo, el hecho de narrar en sí mismo.

La historia y la narración no existen, para el lector-espectador, si no es por mediación del relato. La articulación entre las tres instancias puede analizarse a través de tres categorías que surgen de ellas:

- *Tiempo*: expresa las relaciones entre la historia (cronológica) y el relato (cómo está contada).
- *Modalidad*: expresa cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa y su localización.
- *Voz*: quién es el narrador, quién habla, remite al narrador y a su destinatario.

La *focalización* designa el doble movimiento de selección y de subrayado, de restricción y de valoración; es decir el punto de vista cognitivo adoptado en el relato.

- Punto de vista: ver, saber, creer.
- Focalización: óptica, cognitiva, epistémica.

Un filme puede analizarse también como un conjunto de focalizaciones; reconstruir su punto de vista equivale a reconstruir lo que recorta y a la vez evidencia. Las cosas se aclaran aún más cuando existe un contraste de puntos de vista.

Genette señala tres posibles tipos de focalización, respetando la división básica expuesta por Todorov, con algunos añadidos propios: ausencia de focalización (o focalización cero), focalización externa y focalización interna.

- *Focalización cero*: el narrador sabe más —cuenta más— de lo que saben los personajes. Es el caso, frecuente en la novela hasta el siglo XX, de relatos con narradores omniscientes que cuentan todo lo que pasa y lo que piensan los distintos personajes.
- *Focalización externa*: se sitúa en el extremo opuesto pues el narrador sabe menos y, por lo tanto, cuenta menos, de lo que saben los personajes. Los ejemplos son más escasos y siempre se suele recurrir a la novela behaviorista u objetivista norteamericana como prototipo. Se trata de relatos en los que el narrador muestra todo desde fuera, sin que le sea posible acceder a los pensamientos de ningún personaje.
- *Focalización interna*: el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje. Tendremos acceso, por tanto, al mundo interior de ese personaje y a lo que éste

pueda llegar a conocer acerca de lo que ocurre en torno suyo. Genette distingue tres posibilidades:

- *Focalización interna fija*: cuando se focaliza todo el relato a través del mismo protagonista;
- *Focalización variable*: cuando se focaliza a través de varios;
- *Focalización múltiple*: cuando se focaliza un mismo suceso a través de distintos personajes.

Evidentemente, casi ningún relato mantiene a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, si bien se puede hablar del predominio de uno de los tipos de focalización (cero, externa o interna).

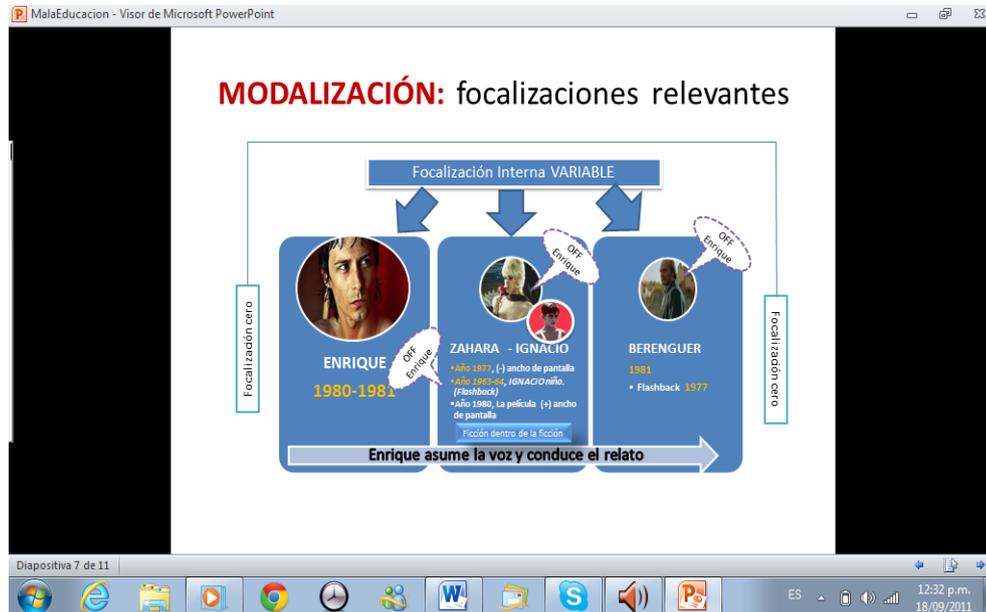
Además, estos tipos de focalización pueden sufrir variaciones puntuales, sin que por eso se hable de cambios de focalización en la secuencia afectada.

En cuanto a la modelización, el relato de *La mala educación* se inicia y termina con una mirada objetiva, construida por una muy breve focalización cero y termina también con una focalización cero cuyas marcas remiten a cierta autonomía del narrador: la presentación del cartel de una película de Enrique Goded confundiendo con los créditos y termina con los textos escritos graffiteados en la puerta de la casa de Enrique anunciando los destinos de Enrique, Ángel y Berenguer. Constituye nada más que el marco sobre el cual se desarrolla el relato. [VER Cuadro 1]

Dentro de este marco canónico, el relato ofrece una mirada subjetiva elaborada por focalización interna variable:

- Enrique Goded es el protagonista y asume la voz y la mirada que conduce el relato;
- El cuento —La visitall escrito por Ignacio y contado por Zahara, convertido en película por Enrique que complejiza la narración. Propone un juego de ficción dentro de la ficción.
- La versión de Berenguer.

Cuadro 1: Focalizaciones relevantes



En cuanto al equilibrio de la narración, el punto de vista del Narrador y el del Narratario (figura del espectador) en general coinciden, siendo Enrique el personaje convertido en Narrador, pues —sabemos lo que sabe Enrique. Aunque a veces vemos y sabemos más de lo que él ve y sabe. Genette denomina paralipsis a esta infracción del régimen focal. Y es lo que sucede cuando vemos que Ángel estudia el personaje de Zahara con un travesti que imita a Sara Montiel.

La voz en OFF de Enrique inicia la lectura del relato —La visitall y es la entrada a la ficción dentro de la ficción, a la narración en primera persona de Zahara “Desde que empezamos la gira con el espectáculo de “La Bomba” estoy esperando este momento...” (Almodóvar, 32) mientras un modalizador visual, el achicamiento de la pantalla panorámica estrechando sus bordes, conduce al narratario en la entrada del juego de ficción. No obstante, este juego de cajas ofrece complejidad.

Finalmente, la película de Enrique Goded completa la diégesis del cuento —La visitall con un cambio de final por parte de Enrique, se trata del asesinato de Zahara por los sacerdotes en el internado para darle más morbo. La misma se filma como homenaje

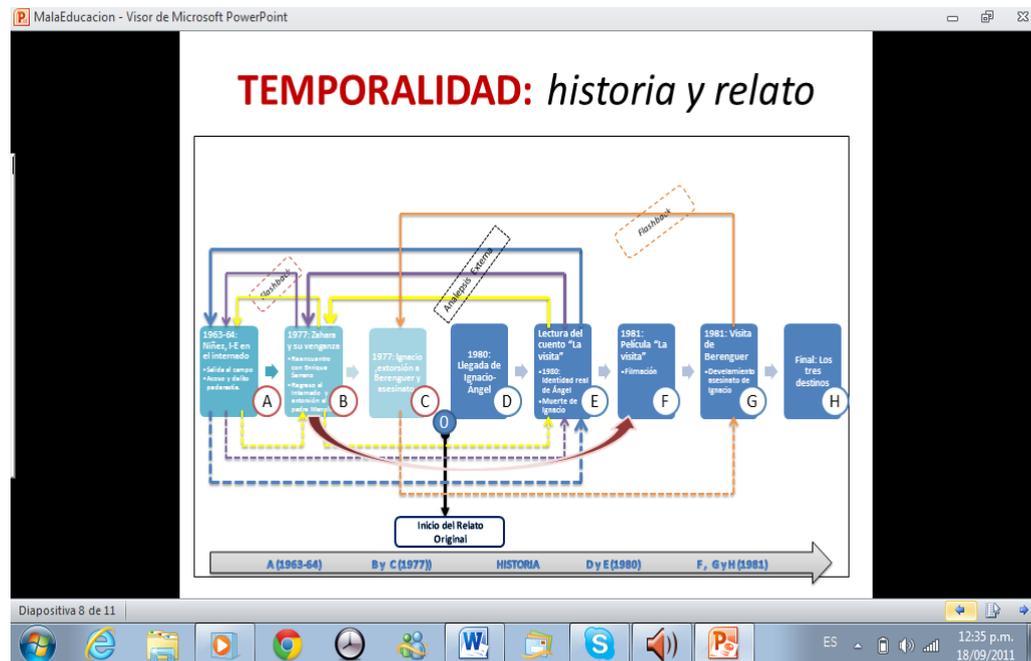
a Ignacio. También es indiciada por la voz en OFF de Enrique y anticipa en ese final, el final real de Ignacio inducido a una sobredosis.

La voz en OFF de Enrique anticipa también la llegada de Berenguer como —otra visita—, aquí el punto de vista del Narrador es superior porque sabe más que nosotros; antes del final de la filmación devela a Berenguer con gafas oscuras observando oculto en la locación. En el momento en que la focalización interna se sitúa en Berenguer, vemos-oímos, sabemos y creemos con Enrique a quien se está dirigiendo ese relato que da información sobre el asesinato de Ignacio inculcando a Ángel-Juan en el delito.

En el aspecto epistémico, no podemos decir que se trate de una película pro-clero sino todo lo contrario, pero como una inferencia general.

En cuanto al tiempo, *La mala educación* cuenta la historia cronológica en tres períodos: años 63-64 en el internado, el año '77 y el periodo '80-'81. Y es en la construcción del relato donde revela la mayor complejidad: el mismo se inicia en 1980 en el estudio de Enrique Goded con la llegada de Ignacio-Ángel quien trae el cuento —La visitall. En la lectura de este cuento se producen tres imbricados circuitos de ida y vuelta Presente/Pasado y Pasado/Pasado, a veces, como un relato de cajas dentro de cajas con saltos arriesgados. Las alternancias serán tres, hasta completar el relato —La visitall convertido en película en 1981[VER Cuadro 2]

Cuadro 2: Temporalidad



Otro flashback de Berenguer permite reconstruir con el punto de vista una versión diferente de la muerte de Ignacio y de la implicación de Ángel en la misma.

3.-A MODO DE CONCLUSIÓN

El filme se presenta en cuanto a su régimen como una narración en la cual las situaciones sufren una especie de trastorno: ya no existe equilibrio entre los elementos, sino una hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto de los acontecimientos (acciones y sucesos). Esto conduce a la situación, a la asunción de una apariencia más bien opaca. Aquí los valores no se colocan ya en sistemas contrapuestos, sino que se refieren a axiologías próximas al sincretismo y dotadas de cierta permeabilidad. Ángel es un impostor, Enrique lo sabe y sigue con el juego para satisfacer su deseo, sabiendo el riesgo que implica y que se simboliza en la noticia de la mujer devorada por los cocodrilos, a los que abraza mientras la devoran.

Y además, juega --como relato moderno-- con el hecho de narrar el propio narrar, exhibe la propia acción del narrador a través del cuento de Ignacio y de la película de Enrique, exhibiendo cierta transversalidad.



El cruce de versiones o focalizaciones subjetivas convergen en el objeto del deseo, Ángel, configurado como *femme-garçon fatale*, quien en el cierre del relato tiene éxito como actor y se va con la ayudante y de este modo se ha situado con mayor color local como un personaje evocador de la picaresca. Al mismo tiempo encarna una recurrencia en el cine de Almodóvar, los personajes que desean cambiar o tomar el lugar del otro, el travestismo es un modo de maquillar para desvelar.

La complejidad narrativa condice con el régimen del filme y con los requisitos de registro del género *noir*, pero al mismo tiempo exige una recepción muy entrenada en sus procedimientos, como en la novela focal. Probablemente, esto último constituya una de las dificultades de su escasa repercusión.-

© **María del Carmen Herrera**

BIBLIOGRAFÍA

ALBERDI, Maite: *Una mirada al cine negro desde el expresionismo*. En La Fuga, URL http://www.lafuga.cl/ensayos/el_cine_negro/ consultada el 20 de junio del 2011.

ALMODÓVAR, Pedro: *La mala educación*. España: 8 y ½-El deseo. 2004.

BOIDO, J.I.: *Sangre sabia*. Radar. Buenos Aires: Página 12. URL <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/pag30/00-02/nota2.htm> Consultada 2 de junio de 2011.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.

GAMERRO, C.: *Disparen al policial negro*. Revista Ñ, Nº 13, Buenos Aires: Clarín, 2008.

GAUDREAU, André y JOST, François: *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2001.

GENETTE, Gerard: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

GENETTE, Gerard: *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

GUBERN, Roman y otros: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009.

GUERIF, François: *El cine negro americano*. España: Ediciones Martínez Roca, 1988.

HEREDERO, Carlos; Santamarina, Antonio: *El cine negro, maduración y crisis de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1996.

LOTTE, Eisner H.: *La pantalla demoníaca*. Barcelona: Cátedra, 1988.

MÉJEAN, Jean-Max: *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Robin Cook, 2007.

RIAMBAU, Esteve: *El periodo socialista (1982-1995)*. En Roman Gubern y otros (2009): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, 399-495.

SÁNCHEZ SOLER, M. (2011): *¿Cómo se escribe una novela negra? (¿se puede freír un huevo sin romperlo)*. URL,



<http://www-ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/novnegra.htm> consultada 1 de junio de 2011.

SANTAMARINA, Antonio: *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza, 1999.

SEPÚLVEDA ERIZ, M.: *La creación de la femme fatale en el folletín policial de los 50*. Alpha, nº 24, julio, 2007, pp. 177-185.

VELASCO, María: *La mala educación*. En Castro, Antonio (coord.) (2010): *Las películas de Almodóvar*. Madrid: Ediciones J.C., 2007, 241-252.