# *Implicaciones lingüísticas del análisis del espacio narrativo en la cinematografía de Pedro Almodóvar*

Luis Martínez Serrano
IES Lorenzo Hervás y Panduro (Cuenca)

## 1. Justificación y objetivos

Según el MCER, toda propuesta de enseñanza-aprendizaje de una lengua debe activar y desarrollar no sólo la competencia comunicativa sino también la intercultural. El cine, como texto audiovisual, es una herramienta multidimensional de indiscutible valor didáctico por contener elementos lingüísticos, paralingüísticos y socioculturales. Sobran presentaciones de Pedro Almodóvar cuando en el propio inventario de referentes culturales del Proyecto Curricular del Instituto Cervantes aparece recogida la importancia que ocupa su cine al reunir con creces las condiciones de universalidad y accesibilidad, criterios establecidos por el propio PCIC en la elección de materiales de E/LE. En esta línea resulta ilustrativa la tesis del año 2012 de Dña. Ana Crespo Fernández *Explotación didáctica de material fílmico en el aula de E/LE: efectividad y afectividad del cine de Pedro Almodóvar*, de la Universidad de Córdoba.

La presente comunicación pretende llevar a cabo un análisis cognitivo de la categoría espacial en la obra del cineasta, poniéndola en relación con la diégesis de la trama y con la construcción de los personajes. Dicho análisis se realiza partiendo del estudio del etnógrafo francés Marc Augé sobre la convivencia entre *lugares* (cuyo paradigma serían la casa y el pueblo) con *no lugares*: espacios de aglutinamiento propios de la *sobremodernidad*: salas de espera, hospitales, aeropuertos, medios de transporte, etc.

Según el antropólogo francés, esta duplicidad espacial por la que transita el ser humano constituye una marca de la contemporaneidad. El director manchego siempre ha enfocado la ubicación de sus historias eminentemente urbanas (con algunas referencias al mundo rural) y la ambientación de los hogares como prolongación de la personalidad de sus habitantes.

Desde el punto de vista gramatical, y en la línea de la lingüística sistémico-funcional de Holliday, el estudio de estos espacios posibilitará trabajar el texto narrativo y el lenguaje cinematográfico; realizar descripciones estáticas y dinámicas de lugares y ambientes; elaborar retratos de personajes (prosopografías y etopeyas); emplear estructuras comparativas, causales y consecutivas para verbalizar las relaciones entre dichas descripciones; por último, nos permitirá poner de relieve aspectos socioculturales y emocionales del alumno a partir de estas relaciones.

## 2. El espacio narrativo

A primera vista, el espacio únicamente desempeña el cometido de soporte de la acción. Sin embargo, a partir de la filosofía kantiana se ha ido insistiendo cada vez más

en su importancia para el lenguaje y la antropología cultural y, sobre todo, para el universo del arte. La crítica ha constatado que la categoría espacial es uno de los pilares de los que se sirve el ser humano para organizar el mundo conceptualmente. E. Cassirer (1964), G. Bachelard (1967) o G. Durand (1964), entre otros, resaltan la indudable espacialización de la lengua, de la imaginación creadora y del pensamiento en general. El hombre -muy especialmente el artista- proyecta sus conceptos, da forma a sus preocupaciones y expresa sus sentimientos a través de dimensiones u objetos del espacio, del que resulta innegable su capacidad simbolizadora (Garrido 1996: 158).

### 2.1. El espacio narrativo y la construcción de personajes

La teoría literaria también ha puesto de manifiesto cómo el espacio puede semiotizarse convirtiéndose en signo de los personajes o de las relaciones entre ellos. El emplazamiento sirve para caracterizar tanto en el relato literario como en el cinematográfico, en donde es frecuente que los personajes aparezcan ligados a un espacio propio que adquiere valores metafóricos por relación a su ocupante. No sólo la escenografía en conjunto, también determinados componentes de ésta (un objeto, una cualidad de este espacio) pueden cargarse de significados añadidos en el contexto del relato.

En cine, el marco escénico es medio ambiente, y los ambientes -particularmente los interiores de las casas- pueden considerarse como expresiones metonímicas del personaje. La casa en la que vive un hombre es una extensión de su personalidad (Neira Piñeiro 2003: 155). Como señala Gaston Bachelard, la casa se convierte en metáfora de la psicología de su ocupante: "La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad" (1965: 56), imagen esta utilizada magníficamente por Susana Tamaro (1994: 164):

> [...] tu jardín y tu casa te pertenecen de la misma forma que la concha pertenece al molusco que vive en su interior. Has formado la concha con tus secreciones, en sus capas concéntricas está grabada tu historia: la casa-cascarón te envuelve, está sobre ti, alrededor, tal vez *ni siquiera la muerte pueda liberarla de tu presencia, de las alegrías y sufrimientos que has sentido en su interior*.

Esta aprehensión cultural la usamos en nuestro procesamiento de ciertos ámbitos. Si no, ¿por qué visitamos la casa de Lorca en Granada o la de Víctor Hugo en París? De igual manera nuestra percepción del espacio cinematográfico es el resultado de la interacción artística de la realidad con procesos cognitivos determinados por conocimientos sociales y culturales. La casa se considera una entidad de gran vigencia que estructura relaciones sociales; también un núcleo fuente de símbolos que constituyen aquellas interrelaciones, y un conjunto orgánico definido en términos de cuerpos físicos.

Hay personajes inmóviles, confinados a un único espacio, y personajes móviles, que se desplazan franqueando los límites. El franqueamiento del límite topológico es fundamental en la estructura espacial almodovariana. A través de la articulación de los distintos subespacios y los desplazamientos de los personajes a través de ellos se puede ver semiotizado el propio conflicto argumental (Neira Piñeiro 2003: 169).

Encontramos también una serie de correspondencias en cuanto al género cinematográfico. La épica muestra un mundo masculino, el western goza de localizaciones naturales tan anchas y extensas como las ambiciones de los protagonistas. El melodrama –el género más cultivado por el cineasta manchego- remite a un mundo femenino y doméstico. La exploración del espacio privado y de la intimidad se traduce en su cine en un énfasis en los espacios interiores, privados, herméticos y a veces incluso claustrofóbicos[1].

## 3. El papel de los objetos

Según Bourdieu: "El hombre se modelaría en la materialidad de su casa y objetos" (1991: 419). La puesta en escena de la casa se convierte en un escenario estratégico conformado por materiales y objetos que resultan una proyección simbólica de sujetos y relaciones. El estudio del espacio en las películas de Almodóvar debe inexorablemente incluir el análisis de los objetos insertos en determinados contextos, cuyos significados se alinean con los contenidos, los personajes e hilos narrativos.

Estos objetos pueden llegar a ser desde un medio no verbal creativo de su poseedor/consumidor -un informe físico y visible de la jerarquía de valores que suscribe el usuario-, hasta fetiches o reliquias de la propia existencia, ejemplos materiales de cosificación de las vivencias. "Sería como escribir una alucinante autobiografía sin palabras, un archivo de cada momento del pasado. [...] La vida está en las cosas. [...] De cuántas cosas está hecha la biografía de una sola persona"[2]. Esta reificación está magníficamente plasmada en el último libro de Rosa Montero. Mientras una persona muy querida agoniza en la habitación contigua, la autora reflexiona: "Miré los objetos decorativos, las cerámicas de la estantería. Todos esos cacharros tenían una historia y significaban algo para María Jesús, y ahora iban a perder, ellos también, su lugar en la tierra. Cuando morimos nos llevamos un pedacito del mundo" (2013: 176).

En otras ocasiones se erigen como crítica al consumismo, exagerando el gusto decorativo de la clase media con preferencia a disponer objetos planos en las paredes: cuadros, tapices... y el de la clase trabajadora y su *estética popular* con tendencia a la acumulación y exhibición de figuritas y objetos de tres dimensiones (piénsese en el salón de la casa de Rosa, en la secuencia de "La flor de mi secreto" que comentaremos más adelante). Especial papel poseen en tal denuncia los electrodomésticos, convertidos en un alegato contra la desigualdad social, el consumismo y la sumisión del ama de casa. En los famosos planos imposibles de "¿Qué he hecho yo para merecer esto?", el horno, la nevera o la lavadora son los que miran a Gloria, *las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas*... La misma inquietud que rezuma este verso nos asalta con la inversión de papeles producida en dichos planos, donde se nos muestra a la protagonista deshumanizada entre los electrodomésticos, quienes la observan desde una posición dominante como testigos de su miserable condición y de su lucha. Son ellos los dueños de Gloria[3].

1. SMITH, P. J. (2009): "La reescritura del melodrama en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!",* R. Cueto (ed.), *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), *pág.* 125.
2. MUÑOZ MOLINA, A. "La vida en las cosas". *Babelia*. [Consulta: 11-07-2009].
3.ARONICA, D. (2009): "*¿Qué he hecho yo para merecer esto!!:* Representación y metáforas de un proceso de cosificación en la era del consumismo", R. Cueto (ed.), *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 335-357.

Así, los objetos en de las películas de Pedro Almodóvar entran a formar parte de la ficción como entes personificados y con una dimensión física susceptible de sufrir un rediseño y reconfiguración mediante diversas técnicas cinematográficas. Se pueden convertir en una representación del estado emocional de los personajes o de las situaciones de la acción (Urios-Aparisi 2010:130).

Mención especial merece el universo kitsch retratado en buena parte de su obra temprana:

> Amaba mucho el kitsch, y era natural incluirlo en mis películas. Los objetos y decoraciones servían para definir mis gustos y mis personajes [...]. En el kitsch puede haber cosas horribles y sin interés, así como cosas espléndidas y delicadas. Yo escogía las que me gustaban[4].

## 4. Espacios liminales: franqueamientos

La articulación de estos espacios interiores -entre sí y con el exterior- se realiza mediante elementos liminales, los cuales adquieren en el mundo de Almodóvar una singularidad que los hace especialmente relevantes. El director hace del umbral un aspecto fundador de sus creaciones en donde el paso nunca es aleatorio.

El paso del exterior al interior de una vivienda está fuertemente ritualizado en nuestra sociedad. La puerta es el límite entre el mundo externo y el mundo doméstico, al igual que entre el mundo profano y el mundo religioso si se trata de un templo, por eso en arquitectura se decoran ricamente pórticos, vestíbulos, pronaos... Los ritos que se llevan a cabo en el umbral de un hogar pueden ser de purificación (limpiarse los pies), o de agregación y preparación para la alianza (ofrecer comida nada más entrar). A todo esto, el paso está precedido de una solicitud de permiso para realizar el franqueamiento: llamada a la puerta, timbre, porteros automáticos...

Pasar el umbral significa agregarse a un mundo nuevo en nuestra cultura; en la cinematografía de Almodóvar entrar en la casa de un personaje significa penetrar en su mundo emocional. Dicho paso se encuentra profusamente utilizado como metáfora de las relaciones personales y sociales con toda su carga simbólica. De ahí que en sus películas abunden las puertas en todas sus variedades: del domicilio, del edificio, de las habitaciones interiores... que sean frecuentes las llamadas de toda índole, los recibimientos, los agrupamientos en la puerta del domicilio, los acompañamientos a la salida, etc. El franqueamiento, la penetración en el universo emocional, termina por hacer de los lugares expresión de los sentimientos más íntimos, de los dolores y de los amores indecibles.

Encontramos incluso guardianes del umbral: las porteras, a modo de centinelas que vigilan el paso y convierten su espacio en un lugar con entidad propia. La portería en Almodóvar se convierte en encrucijada de destinos (Becky del Páramo ha vivido su infancia en una y regresa a Madrid para morir en ella). Es rincón de observación de

4. POLIMELI, C. (2004): *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de ideas.

comportamientos y una especie de confesionario prosaico. Se transforma en un sitio de tensión constante sometida a las presiones que los tránsitos humanos ejercen sobre ella.

La transición es un modo de funcionamiento en el mundo almodovariano que produce que éste devenga en un universo de lo transitorio, conformado por lugares y elementos de paso. Aparte de los citados, son usuales las ventanas y las rejas; los rellanos, las escaleras y los ascensores. Pero esta hermenéutica del franqueamiento trasciende a las relaciones humanas, en concreto a las de vecindad, en donde la solidaridad se ejerce con mayor fuerza. Franquear es reencontrarse con los demás. Otros casos de transitoriedad estarían constituidos por la vuelta de la ciudad al pueblo con tintes redentores, y los afloramientos de ciertos rasgos rurales en la ciudad.

Por último, el gran límite que algunos personajes pretenden rebasar es el propio cuerpo. Esto nos pone en contacto con otra constante almodovariana acorde con la posmodernidad: la construcción de la identidad.

## 5. Lugares y no lugares

"Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar" (Augé 2008 [1992]: 83). Son lugares antropológicos los históricos o los vitales, así como aquellos otros espacios en los que nos relacionamos. Un no lugar es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto o un supermercado... Son espacios propiamente contemporáneos de confluencia de anónimos, donde personas en tránsito deben instalarse durante algún tiempo de espera, sea a la salida del avión, del tren o del metro que ha de llegar. Apenas permiten un furtivo cruce de miradas entre sujetos que nunca más se encontrarán. Los no lugares convierten a los ciudadanos en meros elementos de conjuntos que se forman y deshacen al azar, y son simbólicos de la condición humana actual y más aún del futuro. El usuario mantiene con estos sitios una relación contractual establecida por el billete (de tren o de avión) y no tiene en ellos más personalidad que la documentada en su tarjeta de identidad. Con estas ideas, Marc Augé propone nuevas perspectivas para conceptualizar la modernidad: "La sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que [...] no integran los lugares antiguos" (Augé 2008 [1992]: 84).

Los no lugares no existían en el pasado, son una marca de la contemporaneidad; es más, pueden constituirse en medida cuantificable de ésta adicionando las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados "medios de transporte" (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio a los fines de una comunicación... Son espacios que se constituyen con relación a ciertos fines como transporte, comercio u ocio... Como hemos apuntado, mantienen una relación contractual solitaria con el ocupante, quien interactúa con ellos únicamente mediante textos o ideogramas en una relación prescriptiva ("tomar el carril de la derecha") o prohibitiva ("prohibido fumar")

mediante soportes que forman parte integrante del paisaje urbano contemporáneo (Augé 2008 [1992]: 103).

Los no lugares son espacios de agregación materialmente contrarios a la noción de utopía, concepto que se proponía como sociedad orgánica y que se planteaba como un proyecto que nos educaría en la superación. Sin embargo, lo no lugares son inmensos paréntesis que acogen a individuos cada día más numerosos pero no los articulan, no operan en ellos ninguna síntesis, autorizan solamente la coexistencia de individualidades distintas, semejantes e indiferentes unas de otras. El espacio de la sobremodernidad está trabajado por esta contradicción: sólo tiene que ver con clientes, pasajeros, usuarios... no identificados, socializados ni localizados (nombre, profesión, lugar de nacimiento, domicilio) más que a la entrada o a la salida. (Augé 2008 [1992]: 114).

La convivencia de lugares con no lugares en la obra del director manchego se refleja en la polarización los espacios individuales, íntimos –la casa, el hogar- y de ámbitos rurales frente a la profusión de espacios urbanos como la calle, los aeropuertos, hospitales y sus salas de espera, cárceles, e incluso cementerios. En la lucha por ser alguien, por construir una identidad y un arraigo, en el primer cine de Almodóvar encontramos una territorialización, el retorno a un lugar antropológico, vivido, relacional, como es el pueblo. Sus películas son eminentemente urbanas en las que el pueblo aparece como huída, redención o salvación (al menos hasta "Volver"), lo que es al fin y al cabo otra modalidad de un semema de su obra como el franqueamiento. Tal semema se encuentra también en los medios de transporte. Constitutivos de la contemporaneidad, sirven como enlace en la articulación de espacios, desde el coche, con su gran variante el taxi, hasta el avión (piénsese en "Los amantes pasajeros") pasando por el autobús ("Carne trémula") o el tren ("Todo sobre mi madre").

## 6. Comunicación e incomunicación

Si con estos elementos se logra la articulación (mediante franqueamientos), la comunicación se garantiza con un objeto fetiche: el teléfono, que de por sí da para un estudio de la obra almodovariana; indudablemente es un eje conductor/constructor de historias. Permite la comunicación a distancia y la interactuación, aunque una faceta que atrae al director es su conversión en elemento de incomunicación ("Mujeres al borde de un ataque de nervios" o la puesta en escena de *La voz humana* en "La ley del deseo").

Otra modalidad de comunicación (o incomunicación) es la unidireccional que tiene lugar en los Mass media: TV, publicidad... constantes en el cine que nos ocupa. La paradoja antes expuesta para los no lugares tiene su paralelismo en la profusión de estos medios, pues aunque el individuo goza de más medios que nunca para estar en contacto, parece condenado a la incomprensión y a la incomunicación, lo que acaba siendo otra fuente de soledad. De ahí que muchos personajes intenten salir de su aislamiento mediante el arte y la escritura: Pablo, en "La ley del deseo" o Leo en "La flor de mi secreto". Decía Manuel Puig: "Tengo un gran problema para expresarme, y creo que eso tiene algo que ver con el hecho de que escriba"[5]. Si el franqueamiento del regreso

5. Entrevistado por Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo*, emitido por TVE el 30-octubre-1977.

al pueblo tiene un carácter redentor en los no lugares, la salida de la incomunicación se busca en el arte, que también tiene un carácter de solución de problemas o conflictos (el espectáculo de "La flor..."). La madre de la hermana Rosa en "Todo sobre mi madre" manifiesta que siempre ha tenido problemas para comunicarse con su hija, la sublimación de esta incomunicación tiene lugar falsificando chagales, que al mismo tiempo es un símbolo de la mentira en la que vive.

## 7. Soledad

Dado que el no lugar no crea identidad singular ni relación, sino soledad y similitud (Augé 2008 [1992]: 107), una etnografía de la soledad, como propone Augé, constituiría una antropología de nuestro tiempo. Con ello, la obra de almodóvar, rica en lugares y en personajes solitarios que peregrinan por no lugares, resulta ser un magnífico producto artístico cuyo análisis nos revelaría algunas pautas de los *tiempos hipermodernos*, en términos de Lipovetsky.

Que una nota definitoria de nuestros días sea la soledad y la lucha por salir de ésta viene avalado por la presencia de este tema en obras clave del siglo XX y XXI. Por citar algunas, "Cien años de soledad" continúa cautivando lectores con sus personajes condenados a la incomunicación y a la soledad. Novela llena de lenguajes y códigos por descifrar, el ciudadano del siglo XXI sigue viendo en ella reflejado su afán por comunicarse sin perder su individualidad. Otras obras serían "El laberinto de la soledad" de Octavio Paz, o "La soledad era esto" de Juan José Millás. "La soledad de los números primos" fue un éxito de ventas en Italia en 2008, llevada al cine en 2010. En las artes plásticas, pensemos en los individuos solitarios de los cuadros de Hopper. En cine, "La soledad" es una película española dirigida por Jaime Rosales en 2007.

## 8. Propuesta de análisis

El esquema de análisis que proponemos para dicho estudio sería el siguiente:

1. Convivencia entre lugares y no lugares:

a) Lugares: la casa y el pueblo.
b) No lugares: la calle, hospital, salas de espera, aeropuertos, hospitales, cárceles, cementerios.
c) Articulación entre ambos:
   - Franqueamientos: puertas, escaleras, rellanos, ascensores, ventanas... Llamadas al timbre, a la puerta, al fonopuerta...
   - Porterías.
   - Relaciones de vecindad.
   -Medios de transporte: coche, taxi, tren, bus, avión.

2. Elementos de comunicación:

a) Bidireccional: el teléfono.

b) Unidireccional: Mass media, publicidad.
c) Comunicación frustrada → Incomunicación → soledad.

3. Salida/superación de la soledad mediante:

a) Regreso al espacio rural. Búsqueda de un territorio propio y unas raíces.
b) El arte y la escritura.
c) La solidaridad.
d) La construcción de la identidad. Propia o ajena. El cuerpo como espacio.

## 9. Sugerencias para elaborar materiales de E/LE

Proponemos dos secuencias de la película "La flor de mi secreto" de los que deberemos escoger extractos muy cortos – no más de dos o tres minutos- para trabajar con los alumnos. La elección de este film viene justificada por la especial abundancia de elementos mencionados en nuestro esquema de análisis: teléfonos, casas de diferentes tipos, la dicotomía campo/ciudad, medios de transporte, la escritura, el espectáculo, la solidaridad... Está presente la incomunicación, la frustración y la soledad de forma patente, entre otros muchos sentimientos. Contiene además temas clave del mundo almodovariano: el complejo de culpa, el desamor, la familia o la preponderancia del mundo femenino.

Entendemos que esta película es piedra angular en la evolución del cineasta: habría un antes y un después. La podríamos llamar obra bisagra entre dos etapas; es el último de los melodramas eminentemente madrileños de los ochenta y noventa, pero contiene larvadas dos películas que serán sendas vueltas de tuerca en su carrera "Todo sobre mi madre" y "Volver".

Las dos secuencias que hemos elegido son dos llegadas. Una, la de Leo a casa de su hermana Rosa y todo lo que sucede allí en los siguientes siete minutos. La otra, la llegada de Paco a casa de Leo y todo el desencuentro que ocasiona. Ello nos permite aplicar la metáfora "entrar en casa de alguien es entrar en su mundo emocional". En ambas podemos apreciar todo el ritual de entradas, recibimientos y salidas.

Por otro lado, el lenguaje cinematográficones especialmente variado: primeros planos, planos medios, planos fragmentados, planos imposibles... Las metáforas visuales, la simbología del espacio y de los objetos, y la intertextualidad cinematográfica (tan querida por el autor) están presentes. Con ello, se puede trabajar el lenguaje cinematográfico con los alumnos en los términos que luego se mostrará.

### 9.1. Llegada a casa de Rosa

La primera secuencia que vamos a ver es la llegada de Leo a casa de su hermana Rosa. Dura unos siete minutos. Deberá proyectarse dos veces por lo menos. Después de haber explicado brevemente la teoría antes expuesta (lugares, no lugares...), diremos a los alumnos que se fijen en los siguientes aspectos y tomen notas para luego elaborar enunciados:

- Comienzo ubicado en no lugares: el coche y la calle.
- Articulación con lugares y espacios liminales mediante franqueamientos.
- Puerta de la calle, llamada al portero automático, escaleras.
- Recibimiento.
- Agrupación de los tres personajes femeninos en la puerta de la casa.
- ¿Casa urbana o rural?
- Del salón a la cocina.
- Encuadres diferentes, planos medios y primeros planos. ¿Hay muchos o pocos movimientos de cámara?
- La comida: ritual para agasajar (también los pimientos). El "tuper".

### 9.1.1. Sugerencias para actividades

a) Elabora una pequeña narración de la llegada distinguiendo lugares, no lugares y espacios liminales clave y su simbología en la trama.

b) ¿Dónde se reúnen encuentran Rosa y Leo; dónde se agrupan los tres personajes por primera vez?

c) Descripción del personaje de Rosa: Prosopografía y etopeya.

d) Descripción de la casa de Rosa. En el comedor, hacer hincapié en la acumulación barroca de objetos, los muebles, cortinas, tapiz... ¿Qué información aporta esto del personaje?

e) En la cocina, enumerar y comentar qué objetos se aprecian, el estilo de éstos, su posible origen. ¿Cómo caracterizan a Rosa?

f) En la cocina ¿qué referencias hay al mundo rural?

g) Aspectos socioculturales que llamen la atención del alumno. Por ejemplo: ¿Por qué vive la madre en Madrid con su hija, por qué razón habrá llegado la familia allí? ¿Es esto usual es España? Busca información sobre la situación y población del municipio de Parla (primer fotograma).

h) Rosa le habla de usted a su madre... pero a gritos, ¿cómo se explica esta contradicción en el trato?

i) Gastronomía: La comida y la afectividad. Enumera las comidas que aparezcan y las que se mencionen. ¿A qué personaje le ofrecen comida, con qué fin?

j) Buscar otras escenas en la filmografía almodovariana donde se junten y charlen mujeres en la cocina, y donde la comida sea un elemento de unión afectiva. *Átame*. *Volver*. ¿Qué semejanzas encuentras?

k) ¿Hay comunicación entre Rosa y su madre?

l) Las tres son, en el fondo, personajes solitarios, explica por qué.

### 9.2. Llegada de Paco

La segunda escena que proponemos es la llegada de Paco a su casa, donde lo espera Leo con grandes ilusiones de reconciliación. Aquí el espacio tiene una gran relevancia. Se trata de una secuencia redonda, enmarcada por una entrada y una salida. Diremos a nuestros alumnos que reparen en los siguientes aspectos:

- Respecto a Paco, se ha hablado mucho de él, lo hemos escuchado hablar por teléfono. Luego, nunca más se le verá. Es el gran presente/ausente. (Un personaje parecido a la Rebeca de Hitchcock).
- Articulación lugares y espacios liminales mediante franqueamientos desde fuera hacia interior. Recorrido por varias piezas de la casa, en progresión metafórica hacia la intimidad.
- Al final, inversión del movimiento hacia fuera. Persecución por pasillo hasta la puerta (paralelismo en sentido inverso al del principio de la secuencia) y luego hasta el rellano. Desaparición de Paco por las escaleras, hacia abajo.
- Leo queda encima, en un plano superior, luego sabremos por qué, aunque ella piensa lo contrario y la invade el complejo de culpa.
- Lenguaje cinematográfico: planos rotos y borrosos: las cosas no están claras, relación fragmentada.
- Planos imposibles.
- Colores: Leo, de rojo. Toalla azul en los genitales cuando Paco sale de la ducha.
- La comida: al contrario de lo propuesto, elemento de desunión.
- Simbología de los objetos (cosificación de las vivencias): el mapa de España sobre la cama; la misma cama; el marco de la foto contra el suelo.
- Al final, primer plano de Leo transmitiendo desesperación y soledad.

#### 9.2.1. Sugerencias para actividades

a) Enumera los lugares y espacios liminales de la secuencia explicando su simbología.

b) Comenta el papel de los franqueamientos.

c) ¿Qué función desempeña la comida?

d) Comenta algún objeto (metáfora visual) y su relación con la trama.

e) ¿Es casual que Leo vista de rojo? Busca este color en otras películas del mismo director y comenta sus connotaciones.

f) Al final, Leo queda "por encima" y Paco desaparece... luego sabremos que para siempre. Comenta por qué se siente culpable Leo. ¿Qué plano usa aquí el director?

g) Haz una relación de las emociones por las que ha pasado Leo, desde la ilusión hasta la desesperación y la culpa. Coméntalas. Ten en cuenta que, al principio

de la película, en la escena del taller de "malas noticias" que imparte Bety, han aparecido enumerados en una pizarra muchos sentimientos. Puedes valerte de esta lista. ¿Crees que este inventario era premonitorio?

#### 9.2.2. Aspectos paralingüísticos y socioculturales

a) ¿Qué llama la atención en el intento de comunicarse de los personajes?

b) ¿Cómo sabemos -cinematográficamente hablando- que la relación está rota desde el primer momento?

c) Explica cómo está presente el esquema comunicación → incomunicación → soledad.

d) Las camisas de Paco han sido mencionadas en la primera secuencia, son un recurso anafórico que marca el primer desencuentro. Coméntalo.

e) Un escritor argentino, Manuel Puig, dijo: "Me puse a escribir porque tenía problemas de comunicación". ¿Se refleja esta idea en algún momento?

f) ¿Cómo se plasma la incomunicación en Paco? Tipo de planos, gestos, vectorización de sus miradas...

g) Los objetos (cama, fotos, cenicero...) y los colores. Simbología.

## 10. Conclusiones

Vivimos en la paradoja del acompañamiento que no posee nada de convivencia, de la soledad en medio de la cercanía de cientos individuos. Esto propicia un sentimiento de desarraigo del que se desea salir. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares. Lugares y no lugares se oponen y se atraen. Ésta sería la verdadera marca de la contemporaneidad. En la medida en que hallamos estas relaciones en el cine de Almodóvar, con sus personajes transitando por la soledad, tal cine es una herramienta de análisis de esta dimensión de nuestro tiempo. El director ahonda en la naturaleza humana, en sus contradicciones, en el afán de construirse, de comunicarse y de trascender. Quizá haya puesto de relieve unas constantes que han hecho que su cine cale en diferentes países. El director Jose Luis Garci ha declarado que ha visto a la gente aplaudir sus películas con igual entusiasmo en Nueva York que en Praga[6]. La condición de "universalidad" a la que hace referencia el PCIC quedaría así patente, en la medida en que las emociones sean universales.

Estos sentimientos pueden resultar asideros de los que echar mano para conectar con nuestros alumnos. El componente emocional, como ha demostrado reiteradamente la profesora Jane Arnold[7], es clave en la elaboración de materiales de E/LE. Con-

6. Tertulia del programa RTVE "Qué grande es el cine español" dedicado a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* el 25-marzo-1996. Invitados: Antonio San José, Juan Cobos y Fernando Méndez Leite.
7. Por ejemplo en la ponencia con la que abrió este congreso "La enseñanza afectiva y efectiva".

forme vayamos conociendo los gustos e inquietudes de nuestros alumnos, el cine nos ofrece la posibilidad de seleccionar ciertos aspectos afines a ellos cuyo estudio sería como ponerles un espejo delante. Y en particular, el de Almodóvar con su mundo de sentimientos a flor de piel, de secretos que se aclaran, de soliloquios y de personas que se ayudan, conforma un amplio marco en el que el espectador se ve reconocido en alguna ocasión. El estudio de los espacios que hemos propuesto aportaría un enfoque nuevo para analizar estos ámbitos emocionales, cuyos franqueamientos y transiciones son casi un código y un símbolo del anhelo de acceder al otro.

## Referencias Biblográficas


ÁLVAREZ MÉDEZ, N. (2002): *Espacios narrativos*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

AUGÉ, M. (2008 [1992]*): Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa Editorial.

BACHELARD, G. (1994 [1965]): *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BOURDIEU, P. (1991 [1980]): *El sentido práctico*, Madrid: Taurus.

CASETTI, F; DI CHIO, F. (2010 [1991]): *Cómo analizar un film*, Madrid: Paidós Comunicación Cine.

CRESPO FERNÁNDEZ, A. (2012): *Explotación didáctica de material fílmico en el aula de E/LE: efectividad y afectividad del cine de Pedro Almodóvar*, Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

CUETO, R. (ed.), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?,* Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996): *El texto narrativo*, Madrid: Ed. Síntesis.

LIPOVETSKY, G. (2006): *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama.

MARTÍNEZ-CARAZO, C. (2013): *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*, Publicacions de la Universitat de València

MONTERO, R. (2013): *La absurda idea de no volver a verte*. Barcelona: Seix Barral.

MUÑOZ MOLINA, A. "La vida en las cosas". *Babelia*. [Consulta: 11-07-2009].

NEIRA PIÑEIRO, M.ª R. (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid: Arcolibros.

POLIMELI, C. (2004): *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Madrid: Campo de ideas.

SÁNCHEZ PÉREZ, F. (1990): *La liturgia del espacio*. Málaga: Nerea.

SEGUIN VERGARA, J. (2009): *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*, Murcia: Tres Fronteras Ediciones. Monografías Filmoteca Regional Francisco Rabal.

URIÓS-APARISI, E. (2010): *Puro teatro: metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid: Ediciones Libertarias.

VAN GENNEP, A. (2008 [1969]): *Los ritos de paso*, Madrid: Alianza Editorial.

RTVE: *Colección dvd GRANDES PERSONAJES A FONDO. La memoria de las letras, las artes y las ciencias*. Madrid: Editrama. Volumen 27.