

LA TEATRALIDAD COMO PACTO DE FICCIÓN EN LA VOZ HUMANA DE PEDRO ALMOVÓDAR

THEATRICALITY AS A FICTIONAL PACT IN PEDRO ALMODOVAR'S *THE HUMAN VOICE*

Francisco Javier AMAYA FLORES

Resumen: Este trabajo se propone mostrar la teatralidad cinematográfica en el cine de Pedro Almodóvar analizando la presencia de *La voz humana* de Jean Cocteau en las tres obras de su filmografía en las que aparece: *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *La voz humana* (2020). Los distintos modos en que el monólogo del escritor francés se integra en las tres historias permitirán clasificar la teatralidad fílmica, tanto desde el punto de vista temático como desde el formal, y definir una estética donde se identifican cine y representación y en la que se produce un distanciamiento consciente de lo real que exige reforzar el pacto de ficción con el espectador.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, cine, teatro, teatralidad, intertextualidad, *La voz humana*.

Abstract: This work aims to show the cinematographic theatricality in Pedro Almodóvar's films by analyzing the presence of Jean Cocteau's *The Human Voice* in the three works of his filmography in which it appears: *Law of Desire* (1987), *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988) and *The Human Voice* (2020). The different ways in which the French writer's monologue is integrated into the three stories will make it possible to classify film theatricality, both from a thematic and formal point of view, and define an aesthetics where cinema and performance are identified and where a conscious distancing from what is real is produced which requires reinforcing the fiction pact with the spectator.

Keywords: Pedro Almodóvar, film, drama, theatricality, intertextuality, *The Human Voice*.

1 Introducción: el teatro en el cine de Pedro Almodóvar

Todo es ficción —relato, mito, teatro—, en el cine de Pedro Almodóvar, aunque esto no impide que sus personajes reivindiquen su autenticidad. De la representación, de la aceptación del disfraz, del barroquismo y de lo exagerado, emerge la verdad tal y como confiesa Agrado, el personaje transexual de *Todo sobre mi madre*, cuando sobre el escenario de un teatro afirma sentirse mucho más auténtica ahora que su cuerpo exhibe su falsedad de prótesis y silicona.

Su cine es la antítesis del naturalismo; para el cineasta la realidad es el origen, la inspiración que le permite representarla y distorsionarla en su representación, donde siempre hay artificio, de ahí que sus películas contemplen «mecanismos que terminan por proponer, más allá de la inspiración de la ficción en la realidad, los modos en que la realidad imita, se explica, se comprende, se aprehende... desde la experiencia virtual o el mundo paralelo que es la ficción» (Sánchez Noriega, 2017: 208). Varias de sus cintas comienzan en falso, con un segundo relato que se integra en el principal y que, como veremos más adelante, introduce la metanarración como rasgo definitorio de la postmodernidad. Ocurre en *Todo sobre mi madre*, donde el espectador asiste a una simulación en la Organización Nacional de Trasplantes en la que los médicos solicitan a la protagonista la donación de los órganos de su marido recién fallecido en una clara anticipación del dolor que sentirá cuando su hijo muera de verdad y viva la misma situación que escenificó. O en *Hable con ella*, que se inicia con el fragmento de danza *Café Müller* como metáfora de la historia que acaba de comenzar.

La presencia de espejos, los cristales reflectantes, el decorado pictórico que muestra el perfil de la ciudad en *Mujeres al borde de un ataque de nervios...* pero también las canciones —resulta evidente que la voz de Luz Casal es muy distinta a la de Marisa Paredes (*Tacones lejanos*)—, la fotografía, la televisión o los escritores provocan un distanciamiento de lo real y propician en el espectador un ilusionismo que le obliga a reforzar un pacto de ficción donde busque la verdad más allá del artificio. Así lo afirma el propio cineasta:

De hecho, la mayoría de mis historias son absolutamente inverosímiles, y tanto espectadores como críticos las han tratado como si fueran “costumbristas”. Para mí entre otras cosas, el cine es eso: hacer que lo inverosímil pase por naturalismo, y provocar en el espectador cercanía y emoción. Toda la emoción posible. Esta emoción conseguida con artificio sí es real, y sincera, y habla de mí y de mi mundo, mucho mejor que yo mismo. La emoción es hiperreal, aunque el lenguaje sea artificial (Almodóvar, 2000: 20).

La inclusión de obras de ficción en sus textos fílmicos, además de distanciar al espectador de lo real, permite a Almodóvar establecer un diálogo intertextual¹ donde los personajes superan las

¹ Pérez Bowie (2008: 154-156), al referirse a la intertextualidad literaria, incluye las referencias y las citas desde distintas perspectivas que pueden verse en el cineasta manchego y que se distinguen por: a) La extensión, donde diferencia entre cita mayor, por el modo en que contribuye a reforzar la temática de la película; y cita menor, a modo de guiño al espectador, que puede aparecer en la frase pronunciada por un personaje, en la portada de un libro que se muestra, en forma de fragmento citado por escrito en los títulos de créditos, en alguna dedicatoria o en un cartel anunciando una representación teatral. b) La frecuencia o incidencia en una misma temática a través de los intertextos incorporados. Y c) La función:

frustraciones que lastran su existencia, se acercan a sus deseos, se explican su propia vida, su identidad y el mundo que les rodea. Éste es el fin que cumplen, por ejemplo, las guías de viaje que escribe Marco en *Hable con ella*, o el fragmento que Salvador Mallo en *Dolor y gloria* comparte con el espectador de *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa. Se trata, por tanto, de un diálogo que el autor, para comprender la realidad, entabla con el mundo de la cultura y la creación artística: música, pintura, diseño, cómic, novela o teatro que exigen un espectador activo y culto que, a su vez, verá enriquecida su experiencia estética al reconocer las distintas capas que esconde la historia cuando descubra una de las numerosas citas integradas en ella (Sánchez Noriega, 2000: 247-249).

Por concebir el cine como representación, porque le permite introducir un nivel narrativo más y por su vocación al género, la teatralidad en Pedro Almodóvar es, más que una presencia constante, un rasgo definitorio de su estética. Como en el teatro, sus películas aspiran a una verosimilitud cinematográfica donde la peripecia moral o los sentimientos de sus personajes afloran en estructuras narrativas que se alejan de la transparencia al introducir la máscara, el espectáculo o el cuerpo, siempre en un primer plano, en continua redefinición para alcanzar una nueva identidad.

Para entender la admiración del cineasta por el actor y la palabra, por dramaturgos como Ibsen, Chéjov, Tennessee Williams o Jean Cocteau, recordemos su paso por el teatro independiente y rupturista que fue promovido por compañías teatrales en España a partir de los sesenta y que surgieron del teatro universitario o de aficionados. Se trata de un teatro, dispuesto a distanciarse de las fórmulas convencionales de la alta comedia burguesa y a favor de una dramaturgia más visual, que se consolidó en los setenta al generarse un circuito comercial interesado en estas nuevas formas artísticas. Desde sus primeros años en Madrid, Almodóvar se integró Los Goliardos, la compañía teatral independiente fundada por Ángel Facio en 1964 y donde conoció a los actores Félix Rotateta y Carmen Maura, ambos presentes en su primera película. Maura, además, aparecerá en todas las que dirigiera en la década de los 80.

A pesar de la variedad en sus postulados artísticos, las distintas compañías compartieron rasgos muy llamativos como la integración de formas más políticas en otras más vanguardistas o viceversa, la apuesta por los procesos de creación colectiva o la presencia de una estética que iba más allá de lo textual liberando consecuentemente a la escena del peso de la tradición. El propio Almodóvar, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, parodia a la doña Inés de *Don Juan Tenorio* cuando el personaje, que él mismo interpreta, declama, al ver el miembro viril del participante ganador del concurso Erecciones Generales: «Sueño, felices sueños, ¿es realidad lo que miro o es una fascinación? Apenas respiro».

pudiendo tratarse de un homenaje mediante el que se manifiesta la admiración hacia el autor citado o la sintonía formal que Almodóvar muestra con éste, o funcionar como duplicación o paralelismo entre la temática de la película y el fragmento incorporado en ella. Se trata, en este último caso, de una estructura en *mise en abyme* en cuanto que el personaje ve duplicada su historia en la del protagonista de, por ejemplo, la obra de teatro a la que asiste como espectador, que lee o que, incluso, interpreta. Un juego de espejos que todo lo convierte en espectáculo y con el que subraya su pacto con la ficción al distanciarse de toda transparencia narrativa.

Su irrupción propició desde el inicio, además del acercamiento a dramaturgos extranjeros, la recuperación de autores ninguneados durante décadas como Valle-Inclán o Federico García Lorca. En *Átame*, por ejemplo, Francisco Rabal interpreta al polémico director de cine que decide volver a ponerse tras las cámaras, para lo que considera su obra póstuma, con el fin de rodar una cinta de terror, *El fantasma de medianoche*, protagonizada por la actriz porno Marina Osorio. Al llamarlo Máximo Espejo, Pedro Almodóvar está incidiendo, desde el nombre, en la visión grotesca y deformada que su personaje tiene de la realidad y, a la vez, apunta al espectador en una dirección, la del teatro de Valle-Inclán en *Luces de bohemia* donde definió, a través de Max Estrella, el esperpento.

El teatro independiente como tal también es referido en *Todo sobre mi madre*, cuando Manuela, al inicio de la película, muestra una fotografía a su hijo Esteban de sí misma como actriz de un grupo de teatro aficionado en la década de los setenta («Hacíamos un espectáculo sobre textos de Boris Vian. *Cabaret para intelectuales*».); y, de forma más destacada, en *La mala educación* donde recupera el período de la Transición:

El personaje de Ignacio/Juan se presenta en el despacho de Ignacio Goded y le desglosa su experiencia como actor dentro del teatro independiente, donde regenta una compañía. Le muestra una serie de fotografías entre las que se encuentran una representación de *El retabullo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, y otra de *El diario de Adán y Eva*, de Mark Twain. La selección de obras —propias del repertorio independiente de la época—, así como la puesta en escena deducible a partir de las imágenes (decorados austeros, y un tono *amateur*), indican tanto un conocimiento por parte del director español del panorama de la época como una notable preocupación por reflejar con fidelidad el ambiente teatral de esos años (Torre-Espinosa, 2020: 205-206).

Desde su primera película, *Pepi...* (1980), y hasta su última cinta, *Madres paralelas* (2021), antes de rodar, por espacio incluso de meses, Almodóvar prueba y ensaya hasta perfeccionar la labor actoral en todos sus campos y refuerza el contenido narrativo de la película. Concibe, pues, la puesta a punto de un rodaje como un proceso lento que va perfeccionando poco a poco y que comprende varias fases bien definidas siguiendo las pautas de un estreno teatral: las pruebas, los ensayos y el rodaje propiamente dicho.

Al rodar, opta por situaciones en espacios propicios para la representación —un teatro, la sala de cine, la televisión, la publicidad—, y sus personajes son filmados de frente o de perfil, vueltos hacia el objetivo de la cámara o de cara a su interlocutor que también aparece filmado del mismo modo. Cada una de sus imágenes, por tanto, tiende a la superficialidad y a una simetría organizada alrededor de un eje central al que, en palabras de Vincenot (2005: 248), «inmoviliza en una postura que le da un aspecto imponente y solemne al espacio, convirtiéndose el decorado en un altar profano». Se trata, pues, de una frontalidad provocada por una cámara inmóvil capaz de reproducir el estatismo propio del espectador teatral y donde pareciera que, en cada escena, Almodóvar es absolutamente consciente de todo lo que le rodea a éste.

Las raíces teatrales de su cine se advierten, también, en las numerosas escenas con dos personajes —abundan los primeros planos—, más propicias para la construcción de diálogos y de monólogos y que emplea para narrar historias por el puro placer de contar. Una buena parte de sus textos están contruidos a base de frases y réplicas, que muestran el uso que del idioma hacen sus personajes, que

juegan a la contradicción o a expresar la reticencia a las descripciones de la realidad («Yo no te miro, te admiro»). Para Sánchez Noriega (2017: 155), «Almodóvar se suma a los cineastas de referencia que se valen de los diálogos para exponer convicciones profundas o condensar su visión del mundo» y éstos se constituyen como un elemento esencial de su estética gracias «a la querencia teatral, el cultivo de géneros muy verbales —melodrama y comedia—, la búsqueda de humor en la interacción entre personajes, el gusto por la cita o el habla popular [y] la condición extravagante de muchos de sus personajes».

Estamos, pues, ante un cineasta que muestra una fascinación deliberada por el teatro, como paradigma de la representación, y al que integra en sus películas tanto desde el punto de vista del contenido, como desde el formal. Tal es así, que Anxo Abuín (2012) se refiere al propio Almodóvar como un maestro en la teatralidad cinematográfica, no sólo por cómo introduce determinados aspectos temáticos en sus obras, sino, tal y como hemos visto en las páginas anteriores, por los elementos que conforman una estética teatralizada:

El regusto por lo artificial y lo (neo) barroco, el exceso, la máscara, la gestualidad, lo ritual, el protagonismo del decorado y los objetos, el *kitsch*, lo *camp/queer*, el melodrama, la ironía teatral, la performatividad sexual, el cuerpo, el travestismo, la oposición *narración/ mostración*, los monólogos, lo esperpéntico, las referencias intertextuales explícitas... (Abuín, 2012: 156-157).

Para analizar el modo en que el autor muestra una teatralidad autoconsciente, que termina por definir la estética almodovariana, partiremos, por cómo aparece de forma recurrente en su cine, de *La voz humana* (1930) del autor francés Jean Cocteau, un monólogo para una sola actriz que habla por teléfono y que aparece en tres de las obras de Almodóvar siguiendo criterios distintos de adaptación: *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *La voz humana* (2020). Nos serán de gran utilidad las tres categorías que establece Abuín al estudiar la influencia del teatro en el cine: *el teatro filmado*, en el que se integran las adaptaciones cinematográficas de una obra de teatro, *el teatro enmarcado*, donde la película sirve como marco para incluir una pieza teatral; y *la teatralidad fílmica* en la que los cineastas teatralizan el cine como mecanismo de distanciamiento de lo real para reforzar el pacto con la ficción. En este sentido, Pedro Javier Pardo (2018: 79-80) distingue, a su vez, tres maneras diferentes en que un filme puede ser teatral: *discursiva*, en la que, cuando se cuenta la historia, se prioriza la mostración frente a la narración y prevalecen, por tanto, el plano fijo o la frontalidad de la cámara; *conceptual*, porque priman la palabra y el diálogo, esto es, el componente literario frente a la acción, o porque la historia se concentra en interiores con decorados frente al mundo exterior; y, finalmente, *temática*, al incluirse el teatro como tema, bien para que el autor aborde el teatro como espejo del cine, como espejo del mundo, o bien para incidir en lo que la realidad tiene de apariencia o de representación.

Se trata, en fin, de analizar cómo desde la obra teatral de Cocteau, Pedro Almodóvar es capaz de formular una estética en la que concibe el mundo como representación, de la que es plenamente consciente —niega la transparencia narrativa apostando por la hibridación de géneros y por la intertextualidad— y con la que somete al espectador a un juego metaficcional donde todo es falso. Así

lo han advertido estudiosos como el novelista Antonio Tabucchi al considerar que «Almodóvar parece haber hecho una síntesis de las tres claves de interpretación de la aventura humana: en él la vida es a la vez sueño, teatro y circo» (Sánchez Noriega, 2017: 192). No es de extrañar, por tanto, que el final de *Mujeres...* concluya, a modo de epílogo, con la canción de La Lupe *Puro teatro*, mientras Pepa cuenta a Marisa que finalmente no alquilará el ático, en el que vive y en el que se ha desarrollado la trama, porque le encantan las vistas: un decorado pictórico en el que aparecen edificios de Madrid que nunca han permanecido juntos y que se convierte en el telón de fondo de un escenario en el que Marisa parece haber perdido la virginidad tras despertar de un sueño, rodeada de patos y gallinas en una especie de arca de Noé donde la vida es, como en el bolero, puro teatro.

2. Teatralidad cinematográfica en *La voz humana* de Almodóvar

Con *La voz humana*, el cortometraje que Pedro Almodóvar estrenó en 2020, basado en la obra de teatro homónima de Jean Cocteau, el cineasta salta al otro lado del decorado para mostrar al espectador el material con el que se construye el artificio. Como se verá, la obra termina por configurarse como un auténtico tratado de estética almodovariana donde la teatralidad, que atraviesa tanto al personaje interpretado por Tilda Swinton como a cada uno de los elementos que construyen la escena, alcanza una dimensión metafórica, al menos, en dos sentidos: la naturaleza ficticia de la propia obra en sí, que muestra el revés del decorado, y hasta la nave en la que éstos se han construido para el rodaje; y la naturaleza ficticia del mundo al constatar cómo en la vida actuamos de acuerdo a ciertos patrones de conducta representando distintos papeles que nos permiten fingir o disimular (Pardo, 2018: 85-87). Como señala Abuín, al abordar el filme de teatro, al final “todos quedamos enmarcados dentro de una ficción, que es la vida, que a su vez es un escenario, [...] anclada a una visión *sub especie theatri*” (2012: 73) y donde el teatro y la teatralidad plantean una reflexión estética y filosófica.

Almodóvar, por tanto, al mostrar los mecanismos que le permiten construir la ficción, somete su obra a la metaficción y crea distintos niveles narrativos que parten, en el caso del cortometraje, del texto teatral de Cocteau al que adapta *remediando* el texto original. Reescribe el monólogo en un contexto nuevo, lo que implica tener en cuenta, no sólo el punto de vista del autor, sino los modelos vigentes culturales: en ambos autores están la mujer abandonada al borde del abismo, la soledad y el aislamiento, pero, a diferencia del texto original, Almodóvar dota a la protagonista de una dignidad dentro del dolor que está presente en toda la historia. Hace desaparecer la sumisión, muy presente en el texto de Cocteau, y convierte el texto en un acto de venganza que la hace dueña de sí misma.

El entusiasmo del director por el monólogo del dramaturgo francés alcanza un momento culminante con el cortometraje, pero se remonta a dos películas que rodó en la década de los ochenta: *La ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, estrenadas en 1987 y 1988 respectivamente.

2. 1. *La ley del deseo*

La sexta película que escribe y dirige Pedro Almodóvar es un melodrama sobre el amor y el deseo no correspondido que lleva a los protagonistas del triángulo homosexual a la desesperación: Antonio se enamora de Pablo, aunque éste sólo está enamorado de Juan, que no es capaz de sentir amor por Pablo. Al trío de personajes masculinos, se une Tina, una mujer transexual que, como el resto, tampoco encuentra quien la corresponda, ni los hombres ni la relación lésbica que mantiene con la madre de la niña Ada. Todos se encuentran poseídos por un deseo frustrado que los lleva al desamor y al fracaso amoroso.

Como puede deducirse, los personajes sienten el dolor, y hasta el abatimiento, que provoca el abandono del amante sumiéndolos en un estado de soledad que los coloca al borde de la locura — Antonio llega a cometer un crimen—. Sienten, como la protagonista del monólogo de Cocteau, el desamor, el rechazo y la separación; y sufren la misma incomunicación que ésta: Juan llama por teléfono a Pablo y le reprocha que no conteste a sus cartas, mientras que Antonio se queja a Pablo porque éste no atiende el teléfono.

La primera vez que Almodóvar cita *La voz humana* en la película lo hace para referirse al próximo montaje teatral en el que trabaja Pablo mientras éste esnifa cocaína sobre la cubierta del libro; el hecho en sí refleja bien, por un lado, la actitud de una generación ante el consumo de drogas en los ochenta, por otro, cómo sus personajes, en ocasiones, asocian el consumo a situaciones de debilidad psicológica o crisis personales. Posteriormente, el propio Pablo propone a su hermana Tina protagonizar la versión teatral del monólogo que está preparando y que el espectador puede ver representada más adelante hasta en dos ocasiones (minutos 37 y 41). En el primer fragmento, Tina golpea con un hacha la pared de una habitación desordenada hasta que suena el teléfono mientras la niña Ada interpreta *Ne me quitte pas* estableciéndose así un diálogo intertextual con la obra representada. En el segundo, *La voz humana* introduce un nivel narrativo más desde la representación, puesto que tanto la canción que vuelve a sonar como el texto van dirigidos, también, a la madre de Ada que, minutos antes, ha aparecido en el camerino del teatro y que ha traído a la memoria de Tina recuerdos muy tristes de la relación sentimental que mantuvieron. Así se lo anticipó Pablo al comunicarle que sería la actriz de la obra: «Va a ser un trabajo duro porque la función te va a traer a la memoria recuerdos dolorosos» (22'). Con la aparición de un nuevo personaje en la historia, Tina, además de interpretar el monólogo, se sirve de él para expresar cómo se siente: «¿Pero cómo voy a pensar que estás deseando colgar? Eso sería muy cruel y tú no eres cruel» (41').

Comprobamos cómo Almodóvar introduce la obra de Cocteau para establecer un paralelismo entre el tema de la película y el fragmento de la obra original; lo hace en una estructura en *myse en abyme* puesto que Tina ve duplicada su historia en la del personaje que interpreta —y en la propia canción— en un juego de espejos que, de nuevo, subraya el pacto con la ficción. Se trata de una cita a una obra teatral enmarcada en una película que permite reflexionar sobre el poder de la ilusión dramática dado que ésta se relaciona con la realidad y su efecto en los personajes que intervienen en la escena es inmediato: Tina y la niña Ada lloran desconsoladamente y la madre vuelve a abandonarlas.

En la clasificación propuesta por Abuín, estaríamos ante un ejemplo de teatro «enmarcado» en el que la pieza escénica se diegetiza ya sea de modo secundario o tangencial, jugando, en este caso, a lo especular. Se refiere, así, a la denominación que utiliza Christian Metz, al hablar de metacine, para concretar que se trata de un «enmarcamiento delimitado, relación bien jalonada, y no intrincación múltiple o hibridación compleja» donde la obra teatral —texto segundo— está localizada en uno o varios puntos precisos del filme que la acoge (2012: 20).

Más allá de *La voz humana*, *La ley del deseo* también es una reflexión sobre lo que el propio Abuín define como *filme de teatro*, «aquél que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella» (2012:72). Ocurre, por ejemplo, cuando Pablo comunica a su hermana que será la protagonista de la versión teatral de monólogo. En ese momento, Tina no puede ocultar su alegría —minutos antes estaba muy furiosa porque le habían ofrecido rodar una película pornográfica—, pero, a la vez, confiesa, mostrando el contrapunto, sus inseguridades: ¿será la protagonista porque está tocada por la magia del arte o porque es la hermana del director y sabe de su situación económica? Llega, incluso, a creer que no podrá interpretarlo por cómo tiene el cutis de su cara clamando por una operación de cirugía plástica (22'). Almodóvar, al convertirla en la protagonista del monólogo, dignifica a una actriz transexual, abocada socialmente a la marginalidad y a la prostitución, y crea un personaje complejo en el que coexisten la fragilidad absoluta con la necesidad de triunfar o de verse hermosa, máxime cuando desde muy joven se ha afanado en que, de su cuerpo, desaparezca cualquier resto de masculinidad. Tina es

El actor, servidor exclusivo del arte, preocupado por realizar su propia concepción dramática, es el primer sacrificado, el que apuesta sobre su vocación y desdén el provecho comercial o económico. Es cierto que, estadísticamente, la mayor parte de los comediantes, exclusivamente preparados para la creación artística, están condenados a una semimiseria, y que su carrera se encuentra dominada por la continua preocupación de defender cierta imagen del arte a pesar de las exigencias de un mercado del espectáculo (Duvignaud, en Abuín 2012: 81).

Al mostrar las debilidades y las contradicciones de una actriz de teatro, hallamos una nueva relación entre cine y teatro que permite al cineasta dignificar al transexual, capaz de alcanzar la cima desde los abismos de la marginalidad.

2. 2. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

En la *Ley del deseo* se halla el germen, tal y como ocurre con frecuencia en la filmografía de Pedro Almodóvar, de la siguiente película. De hecho, el propio cineasta afirma que existe una línea directa desde Tina a Pepa, la protagonista de *Mujeres...*, pasando por la protagonista de *La voz humana* (Almodóvar en Duncan 2017: 136). La película se inspira en el monólogo y, concretamente, se sitúa en las 48 horas previas al momento en que el amante abandona a la mujer y ésta trata de evitar, sin lograrlo, que el galán de quien está enamorada cuelgue el teléfono. Le ocurrió, sin embargo, que en la escritura del guión, fue incorporando al resto de personajes femeninos que convirtieron la película en una comedia y que comparten con Pepa la soledad y el abandono por los hombres. Aún así, quedan de

Cocteau, el teléfono, como objeto simbólico de la incomunicación, la maleta y una mujer sola que sostiene toda la historia y que introduce el melodrama.

En Pepa subyacen una nostalgia y una sentimentalidad, capaces de conectar con el espectador y que tienen su explicación en el melodrama del que es deudor *La voz humana*. Al fin y al cabo, el origen de *Mujeres...* es la obra del dramaturgo francés, lo que explica su arranque melodramático aunque la historia gire después a una comedia loca de situaciones. Su presencia acentúa una teatralidad tanto desde el punto de vista temático como desde el formal: asistimos a transiciones rápidas entre escena y escena donde se yuxtaponen los espacios y los cambios de escenario; pero también participamos de una verdad secreta que la protagonista oculta a los demás —el embarazo— y que la hace mostrar un sentimentalismo fácil y asistir impasible a sucesos extraordinarios que transcurren en su propio ático: el teatral intento de suicidio de Candela o la poca capacidad de reacción ante su cama incendiada.

En realidad, todo lo que ocurre en su vivienda —y hasta la propia configuración de la misma— es teatral. En ella, los extravagantes personajes viven situaciones ridículas y extraordinarias que se suceden unas tras otras y a las que contribuye la construcción de diálogos que acentúan el desorden y la incoherencia. En casa de Pepa, cada vez que se abre la puerta, todo es posible: desde un gazpacho adulterado hasta el sueño profundo de Marisa que la hace convertirse en otra mujer cuando despierta tal y como señalamos en el final del epígrafe anterior. Estamos, pues, ante un uso consciente de la teatralidad, por el decorado, por la importancia que adquiere en la obra la palabra y porque la verosimilitud sólo es posible si el espectador acepta el distanciamiento de lo real. La verdad de su cine, por tanto, radica en la representación, se construye desde la observación de la realidad, pero, sobre todo, desde lo deliberadamente inventado para conectar con las emociones.

A diferencia de Cocteau, Almodóvar no para de inventar situaciones que hagan sacar a Pepa del gran escenario en que se ha convertido su ático. Incluso, cuando está en la calle, el artificio prevalece. Pensemos si no en el momento en que Pepa observa la vida de la ciudad sentada en un banco de la calle Almagro (29'); recordemos que entra en escena por la derecha de la imagen después de que veamos a unos patinadores y la cámara se deslice para recibirla en un deslizamiento propio de los musicales, quizá, el género cinematográfico en el que más se hayan admitido tradicionalmente los elementos teatrales como apunta Pérez Bowie (2010: 45). O en la escena del aeropuerto, cuando tras el disparo de Lucía, todos los personajes se levantan a la vez del suelo casi como integrantes de una coreografía (84').

Finalmente, en *Mujeres...*, Almodóvar decide, no sólo dar voz al amante ausente de la obra que inspira su película, sino convertirlo en un profesional de la misma, en un actor de doblaje al que Pepa busca durante toda la película. Como el propio director afirma «La voz de Iván huye de otras voces porque es débil e incapaz de responder. Iván prefiere hablarle a las máquinas porque nunca le llevarán la contraria y repetirán fielmente todo lo que diga. Una máquina no tiene carne ni hueso, no responde a las mentiras ni sufre por ellas» (Almodóvar en Duncan, 2017: 130). De esta manera, la voz adquiere un valor simbólico en la historia del que Pepa es consciente. Ha descubierto sus mentiras —Iván tiene una amante— y sus seductoras patrañas —«Me puede engañar con todo menos con la voz»— y, lejos

de humillarse y de doblegarse al galán, decide rechazar la propuesta que le hace en el aeropuerto tras salvarle la vida. Lo hace porque la mujer doliente de Cocteau, en Almodóvar, es moralmente independiente, rechaza la sumisión y decide emprender una nueva vida liberada de ataduras emocionales aunque, para ello, haya tenido que incendiar colchones, arrancar teléfonos y romper cristales (Sánchez Noriega, 2017: 337-338).

2. 3. *La voz humana*

Treinta dos años después, Almodóvar vuelve a la obra de teatro para adaptarlo y crear una historia en la que está Cocteau —la mujer doliente y abatida que habla por teléfono con el amante que la ha abandonado y al que nunca conoce el espectador— pero, sobre todo, en la que está la estética almodovariana: el cortometraje es un auténtico ejercicio de autor donde la teatralidad no puede estar más presente, tanto por la puesta en escena, como por la condición de representación, por el artificio que, sin embargo, no impide la conexión con las emociones más profundas. El cineasta reescribe² *La voz humana* y opta por una puesta en escena teatral claramente autorreferencial y que vemos desde el prólogo, convirtiéndola en una reflexión sobre la naturaleza ficticia de la propia obra y de la vida. Juega, así, con los mecanismos de su propio cine —intertextualidad, hibridismo genérico— para mostrar un estilo visual de imágenes fascinantes en que «cultiva la originalidad de los encuadres, el atractivo de la textura fotográfica, la simetría elegante, el vestuario y la ambientación llamativos» (Sánchez Noriega: 2017: 191).

Excepto la escena inicial en que la protagonista compra un hacha, cuya primera referencia se encuentra en la *Ley del deseo*, la historia se desarrolla en dos espacios que podrían sintetizarse en uno: el ático en el que vive el personaje y que está dentro de la nave en la que se ha construido el decorado que da forma a la vivienda. Tilda Swinton pasa del ático a la nave, de un lado al otro del decorado, para representar el dolor, el abatimiento y la soledad de una mujer que ha sido abandonada; y, de este modo, Almodóvar, mostrando la espalda del decorado, reflexiona sobre el carácter ficticio de la obra y sobre los modos de representación del dolor.

El ático, del que conocemos hasta su estructura por un plano aéreo, muestra la colorimetría, el barroquismo y los adornos retóricos que definen la estética almodovariana y que están dispuestos de tal modo que dialogan con las circunstancias y los sentimientos del personaje. Cuadros (*Héctor y Andrómaca* de Chirico), libros de Lucia Berlin y Alice Munro y películas de Tarantino que establecen un diálogo intertextual con la historia principal y que permiten al autor incidir en el artificio desde una *retórica del exceso*: asistimos a una potenciación de la imagen con la presencia de esculturas y muebles de diseño y a la renuncia deliberada a utilizar espacios “naturales”, que son sustituidos por otros de una artificiosidad evidente. Ocurre cada vez que la protagonista aparece en las traseras de los decorados y borra los límites tradicionales entre un espacio y otro. En estos momentos, Almodóvar establece un

² Tal y como afirma Pérez Bowie es “preferible reservar el término reescritura para aquellas operaciones sobre materiales precedentes que impliquen una intervención a fondo basada en una poética personal y, dotada, por consiguiente, de un cierto grado de reflexividad” (2010a: 39).

guiño de complicidad con el espectador para que acepte el juego que le está ofreciendo y al que dota de desmesura y preciosismo. Se trata, pues, de una teatralidad del exceso que consiste en un abuso del «tratamiento escénico (entendido como artificio, como puesta de relieve) de la imagen, que le proporciona esa dimensión extrañante y, en definitiva, poética ante los ojos del espectador» sin dejar de cumplir, eso sí, la función de sintetizar las posibilidades del texto literario sobre el interior de los personajes (Bowie, 2018: 103-109).

El prólogo de la obra es un claro ejemplo de lo que acabamos de describir: Tilda Swinton aparece en la nave industrial, que luego resultará ser el lugar en que han construido el ático, con dos vestidos de terciopelo rojo y negro, ambos del diseñador Balenciaga, y que contrastan con el espacio en el que se encuentra: vacío, marcado casi por la ausencia total de iluminación —en claro contraste con los decorados de la vivienda— y en el que puede verse el polvo del suelo, los cubos de pintura de los decorados y una escalera de madera. La escena en su conjunto es uno de los modos en que el cineasta representa el dolor de la mujer abatida, su soledad y su aislamiento al que contribuyen tanto el color rojo, como la atmósfera inhóspita de la nave o el vestido negro, una especie de hábito que predispone a la mujer a sufrir el duelo por la pérdida.

Nos encontramos, por tanto, ante una *alegoría metateatral*, de la que Pedro Almodóvar es plenamente consciente porque la obra «hace referencia a sí misma y pone al descubierto su condición de tal, su carácter construido, artificial» (Pardo 2018: 68). Almodóvar incide, además, no sólo en la naturaleza ficticia de la propia película, sino también en la naturaleza ficticia del mundo, lo que permite inscribir esta versión de *La voz humana* en la posmodernidad.

La primera vez que vemos a la protagonista en su ático, donde a diferencia de *Mujeres...* la terraza sólo tiene vistas a la nave donde está construido, ella, tras asumir el abandono que le recuerdan las maletas de su amante, comienza a compartir la historia con el espectador mediante una voz *over* que refuerza el ilusionismo y que le dirige a él, lo que acentúa la sensación de soledad: «Hubo un tiempo, cuatro años seguidos, hasta hace tres días, cuando te esperaba mientras veía un DVD o leía. Y siempre regresabas [...] hasta hace tres días» (4'). Desde ese momento, vemos cómo el personaje necesita construir el dolor encadenando acciones con las que representar una emoción, que sí es auténtica: fuma un cigarrillo, se maquilla frente al espejo, elige un traje rojo por si el amante decidiera volver a casa, bebe una copa de vino que arroja después cansada de esperar, destroza un traje de chaqueta de él con el hacha, arroja por la ventana una escultura y simula un intento de suicidio al ingerir un puñado de pastillas.

Cada acto le permite reconocer su propia realidad, ahondar en sus sentimientos, por mucho que éstos obedezcan a patrones culturales heredados e impliquen la simulación o el fingimiento. Si lo real incluye representaciones, la vida requiere fingir por las carencias de la propia vida. El personaje, de hecho, en la última conversación que mantiene con el amante, dota a la ficción —entendida como concepto que incluye la mentira, la exageración o la manipulación— de una superioridad que le permite expresar sus sentimientos. Lo hace cuando le miente al enumerar lo que ha realizado durante los tres días que llevan separados: en apariencia, la mujer se muestra ante el amante equilibrada y

serena por más que el espectador advierta una mentira que Almodóvar refuerza situando la escena en las traseras del decorado. Ocurre también cuando, de nuevo en la nave, ocupando el centro de la imagen que ahora parece un escenario, ella exagera, llegando incluso al patetismo, que jamás sería capaz de hacerle daño. Sucede, finalmente, cuando confiesa que había calculado la cantidad de pastillas necesarias para dormir profundamente sin que su vida corriera peligro.

La obra entonces, al mostrar cómo la vida implica ensayar distintas interpretaciones de uno mismo, propone una reflexión filosófica en la que plantea la naturaleza ficticia del mundo —a la que ya se aludía en el final de *Mujeres...*—. Se refuerza, por tanto, la idea del *mundo como teatro*, donde la representación de un papel se integra en la vida cotidiana. Nadie dice la verdad por completo, resulta, por tanto, imposible conocer de manera objetiva la identidad de las personas, lo que nos lleva a suscribir las palabras de Company a propósito de las películas de Bergman: «*estar en el mundo* constituye el dominio de la representación, de la mascarada: la propia materia ficcional del film. Cuando las máscaras caen, es como si alguien apagase las luces de la escena» (Company en Abuín, 2012: 100).

Estamos, pues, como ya se ha dicho, ante un tratado de estética almodovariana que reflexiona sobre el carácter ficticio de la obra, y hasta del mundo, y donde el autor vuelve a introducir la perspectiva irónica al convertir el monólogo de Cocteau en un acto de venganza semejante al de Pepa en *Mujeres...* Escenificado el dolor que provoca el abandono, la protagonista incendia el ático artificial donde representaron su historia de amor, aprende a colgarle el teléfono y se convierte en dueña del perro que la ha acompañado desde el inicio y que hacía más insoportable el recuerdo del amante. Ambos se acostumbrarán a llorarle juntos. Cuentan con la ficción.

Bibliografía

- ABUÍN GONÁLEZ, ANXO (2005): “El filme de teatro: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*”, *Anthropos*, 208, pp. 138-151.
- ABUÍN GONÁLEZ, ANXO (2012): *El teatro en el cine*, Madrid, Cátedra.
- ALMODÓVAR, PEDRO (2000): “Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero”, en *Investidura como Doctor «Honoris Causa» por la Universidad de Castilla-La Mancha del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero*, Ciudad Real, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 17-34.
- ARONICA, DANIELA (2005): “Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español”, en AA. VV. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*, Cuenca, Servicio de Publicaciones Universidad Castilla-La Mancha, pp. 57-80.
- COCTEAU, JEAN (1962): *Cuatro monólogos*, Madrid, Ediciones Alfil.
- DUNCAN, PAUL, ed. (2017): *Los archivos de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Taschen.

- PARDO, PEDRO JAVIER (2017): “La reflexividad teatral del escenario a la pantalla”, *Tropelías*, n.º extraordinario 2, pp. 409- 436, en https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722240
- PARDO, PEDRO JAVIER (2018): “Del metateatro a la metaficción teatral en el cine: `Familia, de Fernando León de Aranoa, y sus allegados”, en Pérez Bowie (ed.), *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*, Madrid, Catarata, pp. 61-98.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO, ed. (2010a): *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (2010b): “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología”, *UNED Revista Signa*, pp. 35-62.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (2018): “Retórica del exceso frente a retórica del despojamiento. Notas sobre la teatralidad de algunos filmes contemporáneos”, en Pérez Bowie (ed.), *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*, Madrid, Catarata, pp. 99-126.
- POYATO SÁNCHEZ, PEDRO, ed., (2014): *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.
- POYATO SÁNCHEZ, PEDRO (2015): *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*, Madrid, Síntesis.
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Madrid, Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2017): *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza Editorial.
- STRAUSS, FRÉDÉRIC (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Madrid, Akal.
- TORRE-ESPINOSA, MARIO DE LA (2020): *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*, Asturias, Trea.
- VINCENOT, EMMANUEL (2005): “Superficialidad y *mise en abyme*: sobre dos tendencias de la imagen almodovariana”, en AA. VV. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*, Cuenca, Servicio de Publicaciones Universidad Castilla-La Mancha, pp. 243-253.

Filmografía

- ALMODÓVAR, PEDRO (1987): *La ley del deseo*, España, El Deseo y Lauren Films, 110 minutos.
- ALMODÓVAR, PEDRO (1988): *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, España, El Deseo y Lauren Films, 90 minutos.
- ALMODÓVAR, PEDRO (2020): *The Human Voice*, España- Estados Unidos, El Deseo y Filmnation Entertainment, 30 minutos.