

## PEDRO ALMODÓVAR E A INTERTEXTUALIDADE. ANÁLISE DUNHA SECUENCIA DE MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

Emmanuel Larraz\*  
Universidade de Dijon  
A Borgoña

Nun artigo recente de Vicente Verdú, “Cómo nos ven” publicado en *El País Semanal* (nº 1240, de 2 de xullo de 2000), sobre o coñecemento internacional de España, afirmábase con certa ironía que a visión que se ten en Francia do cine español é moi limitada: “En el olimpo del cine hispano montado por los franceses sólo hai pedestal para un solo dios. Buñuel lo monopolizó durante tiempo; luego fue Carlos Saura que encarnó la moderna resistencia anti franquista; Manuel Gutiérrez Aragón disfrutó del puesto un trienio y después llegó Almodóvar y lo tiene en propiedad”.

Algunha razón ten o xornalista, pero hai que sinalar que esquece, por exemplo, a devoción por Víctor Erice que tamén subiu ó “pedestal”, a existencia dun público culto, minoritario pero importante, que sabe aprecia-las películas dos directores máis novos, dende Julio Medem ata Icíar Bollaín ou Alejandro Amenábar.

Dende os estudos pioneiros de Marcel Oms, fundador do mítico

*Institut Jean Vigo* de Perpignan e autor en 1986 dunha tese doutoral sobre a imaxe da Guerra Civil no cine: *La guerre d'Espagne vue par le cinéma: mythes et réalités*, o cine español estúdiase nas universidades francesas e xa se leron varias teses doutorais importantes: de Catherine Berthet, *‘Elisa vida mía’ et ‘Carmen’ de Carlos Saura: analyse socio-critique de la bande musicale*; de Jean Claude Seguin, *Joselito: la voix inhumaine*; de Nancy Berthier, *Cinéma et propagande en Espagne sous Franco. Étude de trois cas: ‘Raza’, ‘Franco ese hombre’ et ‘El último caído’ de José Luis Saenz de Heredia*; de Pascale Thibaudeau, *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice*; de María Soledad Rodríguez, *Le cinéma de Jaime de Armiñán (1968-1987). Rupture et continuité*; de Françoise Heitz, *Recherches sur l’oeuvre cinématographique de Pilar Miró*; de Jean Paul Aubert, *Le cinéma de Vicente Aranda. Étude des personnages*; de José María Pérez Manrique, *Moncho Armendáriz. Les années de formation d’un cinéaste basque (1979-1984)*.

\* Catedrático de Literatura.

Tamén estudian o cine español tódolos opositores que aspiran a ser catedráticos de Lingua e Literatura Españolas xa que se inclúe unha película no programa sobre o que se examinan.

Nos cursos de 1996 e 1997 a película estudiada, plano a plano, foi *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o filme que en Francia lanzou á fama a Pedro Almodóvar. Lembremos que esta película, coa que o director manchego estivo a piques de gañar en 1989 o Óscar que finalmente lle foi concedido dez anos despois, é a súa sétima longametraxe despois de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), *Matador* (1985), *La ley del deseo* (1987).

Despois do éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, a prestixiosa revista *Les Cahiers du cinéma* comezou a dedicar longos artigos a Pedro Almodóvar e *L'avant-Scène-Cinéma*, outra revista famosa, publicou a desagregación, plano a plano, desta película de oitenta minutos de duración, formada por seiscentos dezasete planos, estreada en Madrid o 23 de marzo de 1988 e en París o 1 de febreiro de 1989. As seguintes películas de Almodóvar: *Átame* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997) e a oscarizada *Todo sobre mi madre* (1999) tiveron en Francia un enorme éxito de público e de crítica. A editorial Éditions de l'Étoile publicou, en 1994, un libro de conversacións do

cineasta con Frédéric Strauss que é, co libro de Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar* publicado por DestinoLibro en 1989, a mellor fonte de información sobre a súa obra.

Cando estudian unha película, os estudantes adéstranse na análise por menorizada dunhas secuencias duns poucos minutos para tratar de entender cáles foron os procedementos dos que se serviu o director para plasma-la súa creación artística orixinal. Pártese do *plano*, a unidade mínima, a unidade de montaxe que pode ter unha duración que varía dende uns segundos ata varios minutos. A duración dos planos que marca o ritmo da película é un elemento fundamental do estilo dun director e do xénero no que se inscribe a película. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que é unha comedia na que os personaxes se moven moito, ten un ritmo alegre e os seus planos son xeralmente breves (seiscentos dezasete para unha duración de oitenta minutos). *La historia oficial* de Luis Puenzo, a primeira película latinoamericana que gañou un Óscar, é un melodrama político que segue as pautas da estética de Hollywood e tamén ten un ritmo rápido (seiscentos oitenta e catro planos para unha duración de cento doce minutos). *Demonios en el jardín* de Manuel Gutiérrez Aragón, que evoca a España da posguerra, ten xa un ritmo máis lento e planos máis longos (trescentos trinta e un planos para unha duración de cen minutos). Para unha duración lixeiramente inferior, noventa minutos aproximadamente (dependendo dos

recortes que lle inflíxise a censura na época da súa exhibición nos anos sesenta), *El verdugo*, a obra mestra de Luis García Berlanga partidario do *plano-secuencia* e dun relato máis repousado, só ten cento sesenta planos.

O tamaño dos planos tamén é significativo e, anque a terminoloxía que se usa non é moi precisa, pódese facer unha distinción indo de maior a menor segundo a amplitude de campo que ocupan os personaxes entre o *plano xeral* (abarca a paisaxe na que aparecen un ou varios personaxes), o *plano de conxunto* (redúcese o tamaño e aparecen os personaxes enteiramente no decorado), o *plano americano* (así chamado por se-lo plano dominante nas películas do oeste, que corta a figura polos xeonllos mentres que o “aire” se mantén sobre a cintura) e o *primeiro plano* (que encadra o rostro do actor de xeito que transmite as emocións con intensidade).

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* que é, como xa dixemos, unha comedia, Almodóvar usou esencialmente *planos americanos* e *planos medios* que son os típicos da comedia, pero veremos que cando lles quere dar a certas secuencias un ton máis melodramático tamén emprega o *primeiro plano*.

Tamén se debe analiza-lo ángulo de toma dos planos. O *picado* no que a cámara se sitúa por riba dos personaxes dominándoos, tende a “miserabilizarlos”, segundo unha das expresións favoritas de J. L. Berlanga. Lembremos unha das imaxes máis famosas do cine

español, o derradeiro plano de *El verdugo*: unha vista xeral do patio baleiro do cárcere no que vai avanzando o grupo que acompaña o reo e o verdugo cara ó garrote. O forte *picado* acentúa a fragilidade dos personaxes, a súa indefensión. Cando a cámara se sitúa ó contrario por debaixo dos personaxes e parece engrandecelos, trátase dun *contrapicado* que pode suxerir-la forza, a potencia, a importancia. Nas películas de propaganda, por exemplo nas películas épicas de Eisenstein, os heroes aparecen a miúdo engrandecidos por uns contrapicados moi marcados.

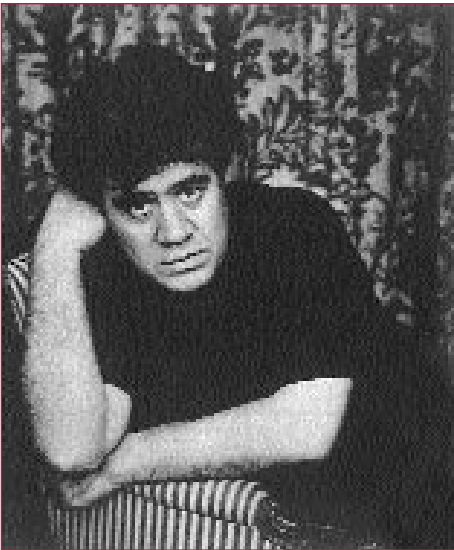
Os movementos da cámara son basicamente dous, a *panorámica* e o *travelling*. Cando a cámara se move sobre un punto de apoio, un eixo, para seguir a un personaxe ou explorar un espacio, efectúase unha *panorámica*. O *travelling* dáse cando a cámara se move sobre uns raís ou sobre rodas acompañando os personaxes (*travelling lateral*), achegándose (*travelling cara a adiante*) ou ben afastándose (*travelling de retroceso*).

Ademais da análise da banda de imaxes hai que lle dedicar tempo ó estudio da banda de son que, no caso das películas de Almodóvar, sempre foi elaborada cun coidado especial. As cancións sempre teñen un valor dramático, coma por exemplo en *Mujeres...* as dúas cancións que encadran o relato. *Soy infeliz*, vella canción interpretada pola cantante mexicana Lola Beltrán, que se escoita durante os títulos de crédito, anuncia o tema da película na que se ve unha muller, Pepa, sufrir porque se sente abandonada. *Puro teatro*,

tamén interpretada pola cantante mexicana, La Lupe, pecha a película, resumindo a filosofía das mulleres que vimos na pantalla e que saben que tódalas promesas dos amantes son pura ilusión.

Almodóvar declarou en repetidas ocasións que as voces teñen para el tanta importancia coma as imaxes. El mesmo, que reconece sentir ás veces unha verdadeira obsesión pola voz, se define coma un “director oral” que sente en ocasións a embriaguez de case hipnotiza-los actores coa palabra ata conducilos á interpretación desexada.

Imos ver, ó analizar unha das secuencias máis brillantes de *Mujeres...*, de qué xeito o universo creado por este director verdadeiramente xenial é dunha grande coherencia e cómo



Pedro Almodóvar, de Denis Rouvre.

soubo precisamente expresar esta fascinación polo poder de seducción da voz. A secuencia escollida, que dura aproximadamente uns dous minutos, consta de vintetrés planos (do plano vinteseite ó corenta e nove), sitúase pois cara ó principio da película e estrutúraa o personaxe de Iván, interpretado por Fernando Guillén, un maduro don Xan que se serve da voz para seducir as mulleres, especialmente a Pepa (Carmen Maura), e tamén para se gañala vida traballando como actor de dobraxe. Trataremos de demostrar cómo este fragmento xa anuncia a tonalidade humorística e decididamente optimista de toda a película e cómo Pedro Almodóvar, verdadeiro experto da intertextualidade, é capaz de asimilar as influencias máis diversas para crea-los seus filmes.

As dúas obras nas que parece inspirarse este fragmento son, por unha parte, a obra de teatro de Jean Cocteau, *La voz humana*, e por outra, a famosa película de Nicholas Ray, *Johnny Guitar* (1954), unha das poucas cintas do oeste que teñen unha muller como protagonista: Vienna, interpretada por Joan Crawford.

A obra de teatro de Jean Cocteau xa se citaba en *La ley del deseo*, onde Carmen Maura, no papel de Tina, a irmá do director de cine interpretado por Eusebio Poncela, facía o papel de muller abandonada que sofre atrocemente e que se limita a suplicarlle ó amante para que non colgue o teléfono que aínda os une. Coma outra homenaxe á cultura francesa, e recollendo a

mesma idea, oíase a magnífica canción de Jacques Brel, *Ne me quitte pas* (Non me deixes), interpretada pola nena da película. En *Mujeres...*, o director modificou de xeito radical a actitude da muller. O personaxe de Pepa, en vez de se compracer no sufrimento e seguir esperando unha chamada de Iván, opta por tirar á rúa o contestador telefónico nunha reacción de defensa.

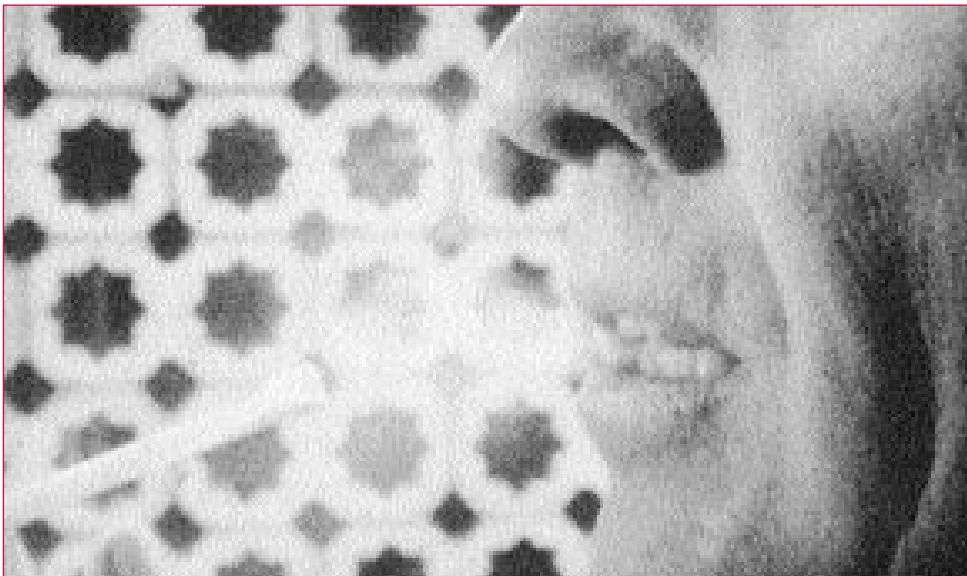
O personaxe da muller abandonada, que na obra de Cocteau só era “unha vítima mediocre, totalmente namorada” como reza unha anotación escénica, vaise achegando así ó personaxe da enérxica Vienna, da película de Nicholas Ray, unha muller dura que tivo que loitar para monta-lo seu negocio e que é capaz de se enfrontar ós homes e incluso de dominalos.

A secuencia escollida (planos vinsete ó corenta e nove), que se podería titular “A seducción da voz de Iván”, ábrese cun *fundido encadeado* seguido dun *zoom* cara a atrás, a partir dun primeiro plano sobre a cabeleira dunha muller deitada. Antes de encadrar esta cabeleira, a cámara recorreu cunha *panorámica* cara á esquerda o corpo tendido dunha muller vestida de rosa e á que non se lle ve a face. *A posteriori* descubrimos que se trata de Pepa deitada en posición fetal. O *fundido encadeado* que serve de transición coa secuencia anterior deixa aparecer nun primeiro tempo unha parede formada por ladrillos octogonais recortados no centro, o que crea un efecto de sorpresa. Tamén se dá un cambio cromático xa que a imaxe en cor se transforma nunha

imaxe en branco e negro. Diante da parede recortada coma un encaixe, aparece o primeiro plano do rostro de Iván, de perfil, que vai entrando en campo pola dereita. Só se ven o nariz, a boca e o queixo, nun primeirísimo plano. A música en *off* que contribuíra á creación de certa atmosfera estraña deixa de se oír no momento en que o home usa, dúas veces, un vaporizador para pulverizar un líquido na boca moi aberta.

A este plano (nº 27) que dura menos de vinte segundos séguese mediante un corte en seco un *plano americano* de Iván, de perfil. Vestido con elegancia e seguido pola cámara en *travelling lateral*, anda ó longo da parede recortada, levando na man un micrófono antigo ó estilo dos que se usaban nos anos cincuenta. Só se cruza con mulleres de varias razas e condicións ás que dirixe cumpridos cunha voz suave. Queda claro que a voz filtrada polo micrófono é a arma favorita deste seductor atraído por tódalas mulleres que pasan ó seu lado. O toque hispánico dano as dúas primeiras mulleres coas que se cruza: unha bailaora de flamenco á que lle declara: “Mi vida sin ti no tiene sentido” e unha monxa que anda a pedir esmola e á que lle propón matrimonio: “¿Quieres casarte conmigo?”. Esta última imaxe pode lembra-lo famoso Don Juan Tenorio, de Zorrilla, que fachendeaba de que recorrera toda a escala social coas súas conquistas:

Desde una princesa real  
A la hija de un pescador



F2\*



F3\*

\* Fotogramas F1, F2, F3, F4 y F5 cedidos pola Filmoteca Nacional.

¡Oh! ha recorrido mi amor  
 Toda la escala social.

e non dubidaba en intentar seduci-las  
 novicias e as damas dos amigos:

...porque os digo  
 Que a la novicia uniré  
 La dama de algún amigo  
 Que para casarse esté.

(Parte primeira, escena XII)

Esta procura incesante de aventuras desenvólvese sobre catro planos que se suceden cun ritmo rápido. No primeiro, que segue ó primeirísimo plano sobre a faciana de Iván de perfil, crúzase o seductor despois da bailaora e a novicia cunha bailaora oriental (“Mil noches no serían suficientes”), cunha muller elegantísima (“No puedo vivir sin ti”) e unha moza moito máis moderna e relaxada, apoiada nunha columna (“Te quiero, te deseo, te necesito”). Cámbiase de plano no momento en que pasa o seductor detrás da columna e aparece daquela en *plano medio curto*, falando primeiro cunha muller africana (“Aquella noche en la selva fue maravillosa”), logo con outra que ten pinta de ama de casa (“¿Por qué no nos casamos por segunda vez?”). Novo corte en seco e volta ó *plano americano* no momento en que se cruza cunha xaponesa (“Eres la geisha de mi vida ¡Sayonara!”) á que segue unha moza loura con longas trenzas (“No me importa el éxito si tu estás a mi lado”), unha elegante policía con minisaia, chapeo e unhas esposas na man (“Estoy dispuesto a aceptarte como eres”) unha moza americana tamén con minisaia que fai malabaris-

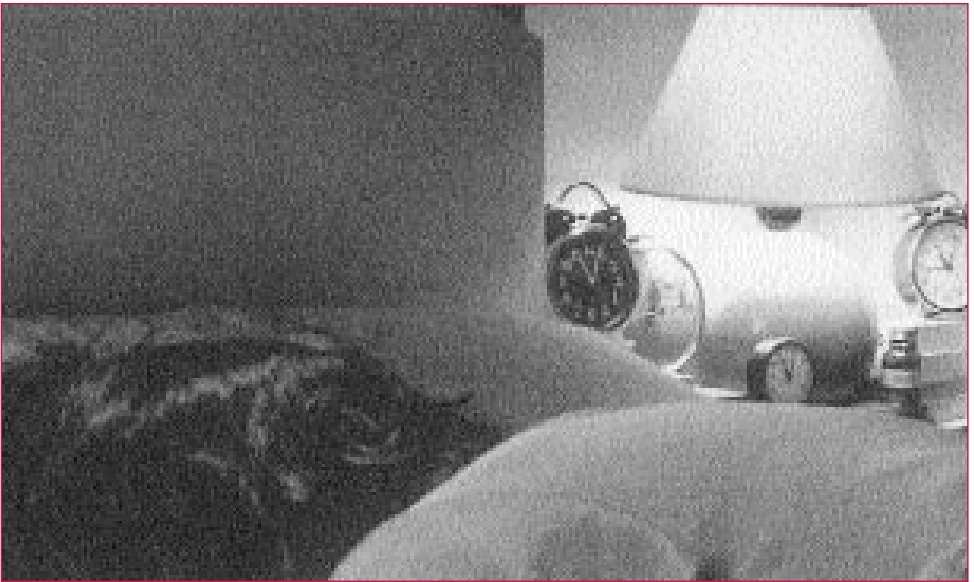
mos cun pao de *twirling* (“Mi vida, hay cosas inequívocamente americanas”), unha muller ambigua con pantalóns que leva unha corda e un látego na man (“Estoy a tu disposición”). No último plano dedicado á evocación desta deambulación, vese unha muller, en *plano americano*, que está a fumar apoiada nun semáforo, no medio de plantas tropicais e que ten toda a aparencia dunha prostituta. É a única que contesta con certo desprezo e en ton vulgar (“Pues mira qué bien”) ás palabras de seductor profesional que acaba de lle dicir: “Te acepto como eres, cariño”.

A música en *off*, que non se oía durante o paseo do don Xan, volve contra o final deste plano ó que segue outro de transición elaborado con gran coidado. Trátase dun *primeiro plano* dun semáforo que aparece ó principio en branco e negro coma os cinco que evocan o paseo de don Xan. No momento no que se acende a luz do semáforo e se pon vermella, o director válese deste cambio cromático, do paso de branco e negro á cor, para suxerir que cambiamos de universo, que damos un salto dende as imaxes soñadas por Pepa no seu pesadelo de muller celosa que imaxina o que estará facendo o home do que está namorada, ata as imaxes do estudio de dobraxe onde se atopa Iván preparándose para o seu traballo de dobrador.

En efecto, podemos pensar que as estrañas imaxes en branco e negro nas que se vía a Iván actuar coma un don Xan insaciable son imaxes soñadas por



F4



F5



Pepa que está profundamente durmida despois de tomar un somnífero. O *fundido encadeado* co que se abre a secuencia, a partir dun *primeiro plano* sobre a súa cabeleira, suxire que visualizamos na pantalla as imaxes que a están atormentando.

Esta interpretación queda confirmada polas indicacións de Pedro Almodóvar no guión orixinal que podemos consultar:

Secuencia 3. Una calle grande y elegante. Exterior Día. Estas imágenes se encadenan con la secuencia anterior para indicar que son producto de la mente de Pepa. La calle está desierta, no hay figurantes, ni coches a ser posible. Sólo Iván y las mujeres con las que se cruza. Iván es un hombre de aspecto agradable, de más de cincuenta años, lleva en la mano un bonito micrófono años 50, de vez en cuando saca del bolsillo un spray con el que aclara la garganta. Se conduce como un galán, como un seductor profesional.

O espectador da película xa oíu, ó visualízala secuencia que estamos analizando, a voz de Pepa en *off* inmediatamente despois dos títulos de crédito e a voz de Iván cando pronuncia a frase que, por outra banda, aparece escrita nunha folla de papel, preto do teléfono: “Pepa, cariño, no quiero oírte nunca decir soy infeliz”. Iván é pois, ó comezo, unha voz que non se pode asociar con ningunha face, cunha sombra que parece rolda-la habitación na que Pepa está deitada, coma morta, nun decorado que lembra aquel que imaxinara Cocteau para a posta en escena de *La voz humana*: “El telón deja ver una habitación de muerte. Delante

de la cama, por el suelo, una mujer con un largo camisón está tendida, como asesinada. Silencio”.

As anotacións de Pedro Almodóvar no guión orixinal confirman a influencia de Cocteau xa que tamén insistían na inquietante inmovilidade de Pepa: “¿Estará muerta? Desde luego, una muerta no se movería menos. Muerta o viva, las imágenes siguientes se enredan en la oscuridad de sus cabellos”.

O director precisou, por outra parte, no *press-book* de *Mujeres...*, que a súa intención era facer unha adaptación moi libre da obra de Jean Cocteau, deixando que se oíse a voz do correspondente da muller desesperada, dende o principio da película (a obra de Cocteau é un longo monólogo), e facendo ademais que fose un profesional da voz:

Cuando empecé a escribir el guión de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* pretendía hacer una versión muy libre del monólogo de Cocteau. En la obra, el amante ausente no tiene voz, incluso cuando llama por teléfono y ella responde, a él no se le oye. *La voz humana* es la de ella, relatando un largo catálogo de dolores cotidianos, en cuya contemplación se ahoga como en un pozo sin fondo. Porque eso es la ausencia: un espejo negro y cristalino que sólo refleja la angustia del que mira.

Al contrario que Cocteau, no sólo le he dado voz al ausente sino que lo he convertido en un profesional de la voz. Cuando terminé de escribir el guión, lo único que permanecía de Cocteau (además del *atrezzo*: una mujer sola, el teléfono y una maleta) es lo que él no escribió: las palabras

del amante ausente. Y sus mentiras. El cuerpo de Iván es su voz y como tal está tratada, como algo físico. He intentado fotografíala, no sólo oírla, moviéndose por el salón de Pepa, como el olor de un guiso transportado por la brisa, o a través de las cintas que Iván ha grabado.

A primeira “visualización” da voz de Iván aparece nas imaxes en branco e negro da secuencia que intentamos analizar e nas que se manifesta coma unha sombra soñada por Pepa, que o está imaxinando no seu papel de seductor compulsivo. A atmosfera irreal do soño tradúcese na pantalla pola elección das imaxes en branco e negro e o tratamento da banda de son da que se eliminaron tódolos rúidos da vida cotiá. Soamente oímos, en efecto, a voz suave de Iván, as contestacións das mulleres, o ruído dos seus pasos, o das castañolas da bailora e o sopro de vento. Todo isto estaba previsto no guión orixinal: “El sonido ayudará a crear esa atmósfera irreal. No se escuchan ruidos, sólo las voces y el sonido de los zapatos. Todo ello hecho en estudio, sin sonido ambiente. Muy artificial”.

Seducida pola voz de Iván, Pepa sofre ó oí-los piropos que lles di a outras mulleres. As súas palabras destácanse sobre o fondo silencioso antes de se esvaecer como se esvaecen as mulleres irrealas ás que se dirixe. Algúns detalles mostran, sen embargo, que Pepa reacciona buscando, de xeito máis ou menos inconsciente, algúns puntos débiles que poden rebaixar e mesmo ridiculiza-lo amante infiel. O

primeiro punto débil de Iván aparece dende o principio do soño con ese primeirísimo plano que suxire que no órgano da seducción, na larinxe, que produce esa voz aveludada algo está a fallar. Por iso precisa o maduro don Xan recorrer dúas veces ó vaporizador. Lembramos que, segundo a psicanálise, pode equivaler ó temor á castración. Isto podería parecer paradoxal cando se sabe que os cantantes que eran castrados conservaban unha voz de soprano extraordinaria, cunha voz inhumana. O caso é que Iván aparece preocupado pola posible perda daquela voz que é o instrumento da súa seducción.

Tamén aparece ridiculizado polo aspecto repetitivo e case mecánico dos piropos que di de xeito compulsivo a todas aquelas mulleres que a penas mira. Non esquezamos que a última, unha profesional da seducción tamén, lle contesta sen miramentos.

Pedro Almodóvar declarou moitas veces que a voz é unha obsesión persoal e que lle preocupa a súa fragilidade e o seu poder de seducción e de mitificación. Coñeceu os seus primeiros éxitos artísticos gracias á voz que tiña de neno e que lle valeu o honor de ser solista no coro do colexio relixioso no que estudiaba: “Al director del colegio salesiano donde estudiaba le gustaba mucho *Torna a Sorrento*. En aquella época, yo era el solista del coro, me pasaba el día ensayando misas y romanzas al piano”.

Por outra parte, xa se sabe que é o único director de cine español que chegou a gravar un disco de *rock* con McNamara, co que aparece nunha secuencia de *Laberinto de pasiones* (1982). Pedro Almodóvar recordou eses anos de “desmadre” no programa de televisión *Devórame otra vez*, do 12 de setembro de 1991. Entrevistábo a unha grande amiga, Olvido Gara, *Alaska*, que interpretaba o papel de Bom na primeira longametraxe *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), e como non é fácil ver na actualidade ese programa reproducimos aquí as palabras do director e excantante:

**Alaska:** Para finalizar esta serie, tenemos un personaje muy especial. Y aunque es muy conocido por el mundo del cine y no por el de la música, yo creo que a nadie le va a extrañar el verte aquí y que te haga una entrevista sobre música, algo a lo que siempre has estado muy vinculado.

**P. Almodóvar:** Sí, desde mi más tierna infancia. De hecho, yo empecé siendo cantante. En el colegio los salesianos, nos pusieron frente a un piano, y un cura tocaba unas notas para comprobar qué tesitura teníamos. Resultó que yo tenía una tesitura ilimitada, una de esas voces blancas típicamente infantiles, de niño cantante. Inmediatamente me dijeron: “Tu serás el solista”. Y me pasé todo el bachillerato cantando. No sé nada de Geografía, ni de Historia, ni de Matemáticas porque me las aprobaban para que ensayara romanzas, zarzuelas y misas cantadas. Lo que más recuerdo de aquella época eran las misas cantadas en latín, que riéte tú de un concierto. Ese contacto con el público, aunque era público devoto, se me quedó grabado...

**Alaska:** También tenías un público muy devoto cuando Almodóvar y McNamara...

**P. Almodóvar:** Sí, pero aquella voz de pequeño, que debía de ser extraordinaria, la había perdido a los 12 o 13 años, y se me puso una voz mucho menos interesante; aparte de la mala vida que llevábamos hace diez años, ¿recuerdas?... Pero después de *Laberinto de pasiones*, donde hicimos dos canciones Fabio y yo, resultó que a la gente le divertía tanto que de un modo natural



Pedro Almodóvar (ilustración tomada de *Fotogramas*).



F1

empezamos a interpretarlas en vivo. Y nos convertimos en un grupo histórico... (Risas).

Moi interesado pola dirección de actores, Pedro Almodóvar, sitúase na liña de Bresson que, seica contrataba algúns actores despois de escoita-la súa voz no teléfono, ou de Fellini, que chegaba a cambia-la voz dos actores na montaxe para que o personaxe tivera a voz que lle parecía máis acorde co rostro. O traballo de Almodóvar con este aspecto pode chegar a ser obsesivo:

Esta obsesión por la voz se proyecta sobre el trabajo de los actores. El trabajo de los actores con la

voz es casi el más importante de todos y determina si lo han hecho bien o mal. Hay veces en que elijo una toma sólo por el sonido, por eso es importantísimo ser mis películas en versión original<sup>1</sup>.

É fácil comprender, dende este punto de vista, que o director manchego se divirta dando unha imaxe irónica dos estudos de dobraxe que tan activos son en España e nos que se manipulan as películas estranxeiras como *Johnny Guitar* de Nicholas Ray que foi estreada en España, en versión dobrada, en 1954. A magnífica voz de Iván, actor de dobraxe, está pois ó servizo da manipulación e do engano. O salto

1 Pedro Almodóvar, *Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, El País, Madrid, 1995, p. 89.

do universo do soño de Pepa ó ámbito real do estudio suxírese, como xa dixemos, polo cambio cromático: o paso de branco e negro á cor. Mentres a cámara queda fixa, despois do último plano do pesadelo que enfocaba un semáforo, a cor vermella vai invadindo, no plano seguinte, todo o encadre, menos o círculo que marca o semáforo. A volta da música en *off* que se ve de novo na banda de son confirma que saímos das imaxes soñadas por Pepa.

Comeza daquela, co plano nº 35, o segundo movemento da secuencia que estamos estudiando e que se vai situar no estudio de dobraxe. Trátase dun primeirísimo plano sobre un micrófono, máis moderno có que se vía nas imaxes en branco e negro. Sitúase de esguello á dereita do encadre e á esquerda, case pegada a el, aparece a boca de Iván. Concentrado e bastante tenso, pasa a lingua polos labios e pronuncia as primeiras palabras do diálogo que está dobrando: “¿A cuantos hombres has tenido que olvidar? Dime algo agradable”.

Apoiándonos nos estudos de Michel Chion sobre a voz no cine<sup>2</sup>, poderíamos dicir que a primeira vez en que se oe a voz de Iván no contestador, ó principio da película, se trata dunha voz “acusmática”, é dicir, que aínda non se pode asociar coa imaxe dunha persoa. En efecto, un son “acusmático”, termo antigo retomado por Pierre Shaeffer nos seus estudos sobre música concreta, é un son que se oe “sen que

se vexa a causa de onde provén”. Michel Chion distingue, no caso da voz no cine, esta voz “acusmática” da que sería simplemente unha voz “fóra de campo”.

Na voz, “fóra de campo”, non se ve a persoa que fala, por exemplo detrás dunha porta, pero pódese identificala. A voz errante de Iván ó principio da película, esta voz “acusmática”, que aínda non se asociara coa imaxe do actor Fernando Guillén e flotaba no piso de Pepa, vaise “desacusmatizar” en dous tempos. O espectador vaina poder asociar coa imaxe de Iván en dúas etapas. A primeira visualización do seductor dáse no ambiente irreal dos planos en branco e negro, e logo esa voz “encárnase”, na realidade do estudio de dobraxe, “incorpórase”, “ponse en boca” no primeirísimo plano que se oe a primeira frase do diálogo.

Neste plano nº 35, tan importante na análise da secuencia, aínda non entramos de cheo na comedia e por iso falamos simplemente dunha “visión irónica do actor de dobraxe”. Almodóvar, que coñece moi ben a gramática da linguaxe cinematográfica, quixo xustificar, nas súas conversas con Frédéric Strauss, a elección deste tipo de plano que non entra na estrutura habitual dunha comedia. A longa cita que segue parécenos moi reveladora da importancia concedida por Almodóvar á voz e tamén da lucidez coa que é quen de reflexionar sobre o seu propio estilo:

2 Michel Chion, *La voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, Paris, 1993, p. 156.

El formato, el decorado, la planificación dramática son de comedia, la interpretación también, con actores que hablan muy rápido, como si no pensarán en lo que dicen. Pero a veces la narrativa no es propia de la comedia. En una comedia casi nunca se hace, por ejemplo, un primer plano de un micrófono como el que he hecho en la secuencia de doblaje. La comedia utiliza planos americanos y planos medios básicamente. La planificación de la película no respeta mucho tampoco la de la comedia, probablemente por esa indisciplina que yo tengo para con los géneros y también porque yo quería puntualizar otras cosas que son más bien dramáticas. Todo el final de la película es típico de comedia, pero en la secuencia del doblaje la tonalidad es distinta: puntualizo la importancia de la voz de este hombre, una voz que vuelve locas a las mujeres en todos los aspectos y que despierta de la locura a la propia mujer que está en un hospital. Esa voz que oye la hace reaccionar y volver a reconocer el mundo en el que vive. Esa es la razón por la que presento al hombre como unos labios y un micro, que parece una especie de galaxia y tiene una presencia descomunal<sup>3</sup>.

O primeiro plano do rostro de Joan Crawford que substitúe a imaxe do micrófono, provoca un efecto extraño, porque vémo-los labios moverse sen que se oía son ningún. O seu rostro, moi maquillado, ten unha expresión tensa e sería imposible inserir esta imaxe nunha secuencia claramente cómica. A secuencia que se está dobrando é, de feito, unha das máis

dramáticas da película de Nicholas Ray. Trátase dun verdadeiro enfrontamento entre os dous amantes, Vienna e Johnny Guitar, que se volven atopar despois de cinco anos de separación. Ningún dos dous quere confesar que aínda está namorado e Vienna, que administra con dureza o *saloon* do que é dona e viviu moitas aventuras dende que Johnny a abandonara, desafíao cando este (interpretado por Sterlin Hayden) pretende pedirle contas. Nicholas Ray declarou que filmara a Joan Crawford de xeito que aparecieran no seu rostro “las profundas cicatrices del desgaste social”<sup>4</sup>.

Mentres que o rostro de Joan Crawford, na pantalla, parece dirixirse a Iván nun diálogo irreal no que o actor Fernando Guillén parece falarlle polo micrófono do estudio de dobraxe, o espectador descobre no plano seguinte o rostro do actor Sterling Hayden que, coa voz de Iván, lle pide a Vienna que lle minta xa que lle parece demasiado difícil afronta-la realidade: “Engaña-me. Dime que siempre me has esperado. Dímelo. Dime que te hubieras muerto si no vuelvo”.

Seguen tres planos, en *campo-contracampo*, nos que a imaxe de Iván alterna coa dos actores da película que se está dobrando. Un efecto de montaxe fai que no momento en que Iván acaba de pronuncia-la frase melodramática: “Dime que te hubieras muerto si no

3 Pedro Almodóvar, *op. cit.*, pp. 93-94.

4 Victor Erice e Jos Oliver, *Nicholas Ray y su tiempo*, Madrid, Ed. Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1986, p. 150.

vuelvo", apareza na pantalla (plano nº 41) Pepa na cama, filmada en *plano de conxunto* e cun *picado vertical* que a fragiliza ó máximo. Este forte *picado* e a súa inmovilidade poden facer pensar que quizais estea morta. Despois desta imaxe veñen os dous últimos planos no estudio de dobraxe. No plano nº 42, Iván aparece, en *primeiro plano* de perfil fronte ó micrófono que está á súa dereita. O personaxe que está dobrado, Johnny Guitar, pídelle palabras de amor a Vienna cun ton amargo que revela o seu desengano: "Dime que aún me quieres como yo te quiero".

No último plano da sesión de dobraxe dáse un cambio de eixo; Iván aparece de esguello, á dereita do encadre, fronte ás imaxes de Vienna e Johnny Guitar. O feito de que Iván dobre incluso os xestos do actor Sterling Hayden e beba cando bebe o personaxe, produce certa comicidade. A desaparición das imaxes da película de Nicholas Ray, substituídas pola dun número 8 en medio dos círculos que indican na pantalla o final da bobina e os diferentes reloxos que Pepa reunira en van ó pé da cama e que non foron suficientes para que espertara.

Atopamos na segunda parte desta secuencia, estruturada como dixemos pola voz de Iván, un aspecto documental. Ó mostra-lo cine dentro do cine, como xa fixera por exemplo ó principio de *La ley del deseo*, que se abre coa rodaxe dunha película pornográfica, Almodóvar denuncia, sempre con humor, a manipulación das obras orixinais. A dobraxe é, en efecto, unha ver-

dadeira traizón da película orixinal que durante moito tempo se impuxo por motivos comerciais ou políticos. Como ben se sabe, esta manipulación fíxose en España dunha maneira máis sistemática que noutros países europeos pola obriga da dobraxe que instaurou o franquismo. O desprezo pola obra orixinal facía que non se limitasen a cambiarlas voces senón que tamén se modificaban os diálogos segundo as "orientacións" dos censores. A alienación do público chegou a tanto que Fernando Fernán Gómez lembra nas súas memorias que se chegou a pensar que quizais fose conveniente que os actores de dobraxe tamén dobrasen os demais actores españois. Os promotores de tan peregrina iniciativa pensaban que ó público que oía, en vez das voces orixinais, a voz dos dobradores de Gary Cooper ou de Rita Hayworth, parecíalle que as películas eran "máis americanas", ou sexa, mellores películas.

Agora ben, se este aspecto documental é innegable, non pasa de ser anecdótico nesta película que é, ante todo, un himno á vitalidade das mulleres. Ó inserir esta magnífica secuencia de *Johnny Guitar*, o cineasta parece que desexou modificar de xeito radical a imaxe da muller pasiva e resignada que aparecía nos primeiros planos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* por influencia de *La voz humana* de Jean Cocteau, obra de teatro na que se inspirou, anque modificándoa profundamente. En *La voz humana* que, como xa dixemos, se citaba na película anterior



Tomado de *Fotogramas*, Óscar 1999.

de Almodóvar, *La ley del deseo*, era Carmen Maura quen interpretaba, no escenario, o papel de vítima desesperada, da muller abandonada que só se sabe laiar, mostrándose incapaz de

reaccionar. Recordamos que nunha das indicacións de Jean Cocteau ó longo monólogo, especificaba que “a actriz debía da-la impresión de sangrar coma un animal ferido, debía remata-lo acto



nunha habitación chea de sangue". A actitude de Pepa ó principio de *Mujeres...* parécese á da protagonista de *La voz humana*, cando se mostra sempre pendente do teléfono e incapaz de pensar noutra cousa que non sexa en Iván.

En *Johnny Guitar*, pola contra, son as mulleres, Vienna (Joan Crawford) e Emma (Mercedes McCambridge) as que levan a voz cantante, as que dominan a situación.

Valéndose habilmente da intertextualidade, Pedro Almodóvar xa lle está, pois, suxerindo ó espectador a partir da secuencia clave que intentamos analizar, que Pepa se vai achegar axiña ó personaxe de Vienna e vai saír do papel de vítima que lle estaba asignado na obra de Jean Cocteau. Ela tamén vai reaccionar, vai facer que se oia a súa voz e vaise negar a seguir vivindo con Iván, ese don Xan pusilánime e grotesco que de todas formas non sería un bo pai para o fillo que ela vai ter.

