

## **ALMODÓVAR: CONCEPTUALIZACIÓN DE LA PINTURA EN LOS FOTOGRAMAS.**

Ramón Navarrete-Galiano<sup>1</sup>

### **Resumen**

La pintura se ha vinculado desde los inicios del cine con este modo de representación, a través de los decorados u otros elementos. La evolución de la sintaxis cinematográfica ha permitido incorporar la pintura en más aspectos. El realizador Pedro Almodóvar utiliza el arte pictórico de diversas formas, ya que lo usa en los carteles de crédito de las películas, o creando nuevas organizaciones o recreaciones por medio de la composición de los planos o la disposición de los personajes en la escena.

### **Palabras clave**

Pintura, sintaxis fílmica, recreación.

### **Abstract**

The painting has been linked since the beginning of the film with this mode of representation, from the scenery or other elements. The evolution of the film syntax has made it possible to incorporate painting in more ways. Filmmaker Pedro Almodovar uses pictorial in various aspects, art since uses it on the posters movies, credit or creating new organisations or recreations in the composition of levels or the provision of the characters on the stage.

### **Keywords**

Painting, film syntax, recreation.

## **1. Introducción**

En el proceso evolutivo y de desarrollo del hombre, éste ha expresado sus vivencias, sus emociones, su percepción del medio a través de manifestaciones lúdicas y creativas. Una de esas manifestaciones las ha realizado a través de las imágenes que traducían la realidad, lo que le circundaba, en siluetas, formas, y colores. Los primeros habitantes de la Tierra, expresaban ese mundo personal, esa situación que les llevaba a emocionarse, a sentirse inmersos en la globalidad del hábitat que les circundaba. Esta introducción en el medio se mostraba en sus dibujos, en sus pinturas en las grutas, que estaban realizadas con elementos naturales, grasa, sangre, etc., que revelaban el entorno en el que vivían.

Estas manifestaciones creativas, daban cuenta del sentir de su creador, expresaban vivencias personales, que eran recepcionadas por gentes ajenas al artista. Es decir contaban también con espectadores, como ocurrió al sureste de Francia, en la conocida como Cueva de Chauvet. Allí hay huellas de pisadas de un niño y restos del carbón de la antorcha que portaba, para contemplar las pinturas de la gruta. El niño penetró dentro de la montaña, ubicada en la localidad de Chauvet, para ver de cerca, iluminado con una antorcha, la expresión del mundo que le rodeaba mamuts, leones, rinocerontes, caballos, o bisontes. Es decir quiso gozar comprobando la recreación que de su entorno se había hecho en aquel escenario.

Ese gesto, el deleitarse ante una recreación de la realidad, ha seguido vigente a lo largo de la historia de la humanidad, gracias a la pintura. Incluso se institucionaliza ese placer, al crearse los museos y pinacotecas, para que los ciudadanos puedan contemplar esas recreaciones de forma libre y pausada.

La puesta en marcha del cine en los albores del siglo XX no es más que continuar con esa línea histórica de recrear la realidad a través de mecanismos diversos. El cinematógrafo en su base primigenia, películas manchadas con sombras que se proyectan en una sala oscura, es una prolongación en el tiempo de aquellas manchas de mamuts y animales, que se proyectaban en una cueva en sombras, donde sus habitantes rellenaban aquellas siluetas con grasa y sangre.

El cine supuso el máximo logro en esa lucha del hombre, desde sus orígenes por conquistar, por captar la realidad de forma fidedigna. Un avance había sido ya la fotografía, pero aquí había movimiento, y luego sonido y después color, y a posteriori un continuo avance y desarrollo, que en la actualidad cuenta con nuevos alicientes cada mes, desde la incorporación de las técnicas digitales al séptimo arte.

Un ejemplo claro ha sido la película *Avatar* (James Cameron, EEUU, 2009) que supone una nueva y arriesgada conceptualización del cine, a través de la creación de nuevos espacios, algunos de ellos imposibles, como las montañas flotantes, y que posibilita al receptor, al espectador, adentrarse en un ámbito, desconocido hasta el momento, pero a la par, atractivo, por lo ignoto del mismo. Ese espacio onírico, donde nos adentramos en la realización de Cameron, está producido por la conjunción de colores y formas, como es habitual en el cine, pero que nos llegan de una manera más directa en esta ocasión, al utilizar un sistema de emisión y de recepción en tres dimensiones.

Una cuestión importante y a tener en cuenta, tras citar la realización de Cameron, es desechar desde el principio que la creación artística ha de ser realizada de forma manual, “a la manera antigua”. Cualquier obra creativa, original e individual, es un proceso espiritual, que puede contar para su creación, con unas pinturas, tintes naturales o hasta con un ordenador para proceder a llevar a cabo diseño digital o en tres dimensiones. Lo importante de la creación artística es el dominio del artista sobre la materia, su conceptualización de una idea en una creación, sin tener en cuenta los procedimientos manuales, mecánicos que ha utilizado para tal fin.

Por ello el arte cinematográfico establece relaciones nuevas entre los diversos fenómenos, ya sean ópticos, mecánicos u acústicos para ofrecerla a la percepción del ser humano de una manera más intensa, eficaz y enriquecedora. Esto último es importante, ya que crea una nueva forma de discurso, de mensaje, que la sociedad incorpora a sus modos y hábitos expresivos.

## 2. El arte pictórico en el cine

A lo largo del siglo de existencia el cine ha incorporado todas las manifestaciones creativas a su corpus, desde la literatura a la música, y desde la pintura a la arquitectura, por ejemplo. La pintura empezó a ser utilizada y considerada desde los inicios del cine. En un principio, obviamente, para los decorados y escenarios, pero paulatinamente la pintura se recreará en la composición de las escenas, en la conceptualización de los personajes y en el vestuario. Así S. M. Eisenstein plantea continuas alusiones a pintores como El Greco, por sus estilizaciones, o Goya y Ensor por sus conjuntos humanos abigarrados y retorcidos, en películas como Iván el terrible (*Ivan Groznyj*, 1943-1945) o La conjura de los boyardos (*Boyarsky Zagodor* 1948-1958).



En los años veinte, momento de las vanguardias, se experimenta también para lograr nuevas concepciones, alejadas de la realidad, de la pintura figurativa y más próximas a las vanguardias. Así en el grupo de la Bauhaus, artistas como Schwerdtfeger, Hartwig y Hirschfeld-Mack trabajaron con reflexiones de luces y sombras hasta conseguir lo que en aquel entonces fue la primera obra con colores en movimiento, al entrecruzarse y desplazar superficies de color: una traslación prismática y articulable de superficies que fluyen, oscilan y se aglutinan.

Por lo tanto comprobamos que aquellas escenas completas, íntegras, planas y detallistas hasta el exceso de las primeras creaciones cinematográficas, no tenían más fuerza expresiva

que la de la realidad misma. A fin de cuentas captaban el mundo circundante. Sin embargo paulatinamente se han convertido en maravillosos juegos de luces, sombras, líneas, tonos, dignos de un cuadro

Desintegrar la realidad imitativa es la capacidad de volver a crearla. Y el cine, gran arte, y por ello con amplia capacidad de creación, pretende constantemente la desintegración de sus imágenes, que a la vez no han de dejar de ser reales....la luz ha forzado a las imágenes en la pantalla a una laga y poderosa estilización, que es una selección.<sup>2</sup>

La evolución de la sintaxis cinematográfica, la creación de un lenguaje y códigos propios, supondrá un apoyo decisivo para la incorporación de nuevas creaciones. El primer paso en esa evolución del lenguaje fue la incorporación de un primer plano en la obra de D.W. Griffith *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, 1915), que supuso una quiebra de los límites de lo convencional, de aquello que marca la tradición, ya que hasta el momento las realizaciones fílmicas habían sido meras grabaciones frente a un decorado plano, donde eran los actores, los que con sus desplazamientos, dentro del encuadre, daban mayor o menor detalle de sus rostros o expresiones, según se aproximaran o se alejaran de la lente. El incorporar un primer plano, por medio del montaje, supondrá un cambio decisivo, por tanto. “El primer plano... desempeña a la vez un papel terrorista y revolucionario”<sup>3</sup>.

A lo largo de la historia del cine los realizadores se han vuelto a inspirar en determinadas épocas o corrientes. Luchino Visconti en *Senso* (1954) copia el cuadro *Il bacio* (1859)<sup>4</sup> de Francesco Hayez, Federico Fellini en *Satyricon* (1969) incorpora el cuadro *Cristo muerto*<sup>5</sup> (1485) Andrea Mantenga, Pier Paolo Passollini en *Il Decameron* (1971) recrea al Greco *El juicio final* (1304-1306)<sup>6</sup> de la Capella de los Scrovegni de Padua, o Stanley Kubrick para su *Barry Lindon* (1975) recreará todo el setecientos inglés<sup>7</sup>.

La aparición de la fotografía y por ende del cine, supuso liberar a la pintura de las funciones de representación y de color. Así se diferencian claramente los dos aspectos. Por un lado la puesta en forma del color muestra las relaciones de tonos y grados de luminosidad entre

ellos, mientras que la puesta en forma de la representación prueba las relaciones que los referentes, los signos miméticos de una imagen establecen con los contenidos asociativos. Esta diferenciación posibilita varias cuestiones. Una de ellas es que el cine, y la fotografía en primer lugar, permiten captar con mucha mejor precisión la realidad, que es lo que hacía la pintura figurativa, lo que ofrece una mayor libertad creativa al arte pictórico. Ello ha posibilitado que el color, sea el único tema de la pintura por medio de la mera abstracción, como son las obras de Mark Rothko, o que la imagen en movimiento, también pueda componer colores a través de la planificación de la cámara. “El arte comienza donde desaparece la reproducción mecánica, cuando las condiciones de representación sirve de algún modo para modelar el objeto”<sup>8</sup>.

No hemos de negarnos a reconocer los medios utilizados en el cine para la recreación y creación artística de la pintura, ya que así podemos reconocer y señalar los estímulos necesarios para tal labor, así estos pueden aprovecharse al máximo.

El cine y la fotografía se han convertido en un medio de expresión universal, que podía ser recepcionado por cualquiera, el medio más perfecto de expresión al alcance de todos, ya que hasta las creaciones más sorprendentes resultaban representaciones veraces, incluso cuando en ocasiones iban más allá de la capacidad de percepción del ojo humano.

Las críticas cinematográficas destacan esa vinculación del cine con otras artes, como es el caso de la pintura. Por poner un ejemplo, podemos citar la crítica de una película española, estrenada a finales de enero de 2010, *La mujer sin piano*, de Javier Rebollo, donde el periodista destaca esa conexión: “Mención especial...merece la fotografía de Santi Racaj, que se atreve a filmar a su protagonista en sombra, o sin que esté en plano. Hay ciertos momentos en los que simula perfectamente la luz de un cuadro de Hopper”<sup>9</sup>.

### **3. Simbología Almodovariana**

El realizador Pedro Almodóvar aporta en su corpus filmográfico su particular ideario, así como su percepción y concepción del mundo que le rodea. Es obvio que esto es inherente a cualquier creación artística, más allá de si en el origen, el creador mantiene alguna postura

comprometida política o socialmente, pero lo cierto es que cualquier expresión o manifestación original aporta una visión, una manera de ser o estar ante el medio que da cuenta de la sociedad de momento.

Por ello Almodóvar es notario de su tiempo, y gracias también a ese tiempo, de la sociedad emergente en España, desde la llegada de la democracia. Él mismo ha reconocido que si no hubiera habido libertad no podría haber realizado la filmografía que ha llevado a cabo. Un corpus, un listado de películas, que arrancan a finales de los años setenta y donde aparecen siempre revisiones del mundo y la cultura del realizador manchego.

Una filmografía, rica y variada, que arranca en el inicio de la democracia y que supone además la consolidación de una forma narrativa concreta y determinada, que ha generado hasta copias, en ocasiones de mala calidad.

El arranque del corpus fílmico del realizador manchego tiene lugar *con Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980), que tarda tres años en rodar (1977-1980). Es su película más transgresora, pero no es más que una muestra de los cambios que estaban registrándose en España, al final de los años 70, tras la muerte del dictador, el general Francisco Franco, y la aprobación en referéndum de una Constitución, que regulará la democracia española.

En ese periodo de catarsis, Almodóvar crea una serie de personajes grotescos, esperpénticos, en situaciones extremas y desafortunadas, que no hacen más que ser espejo del momento que él como ciudadano del país está viviendo<sup>10</sup>.

La esperpentización de Almodóvar en sus inicios, esas imágenes grotescas, van asociadas, como señala Bajtin, a momentos de crisis, de trastornos en la vida de la naturaleza de la sociedad y del hombre.

Almodóvar configura un universo con unas singularidades, fáciles de reconocer, y cuenta con unos personajes concretos, que representan fielmente su universo, a lo largo de toda su filmografía. Es decir, hay una serie de atributos que permiten detectar con facilidad el

producto almodovariano. Características determinadas que lo configuran: personajes transgresores y malditos; personajes alejados del estereotipo; conductas sexuales abiertas; el cine y la literatura dentro del cine, el amor no correspondido.

Estas particularidades suponen un lenguaje particular, que el público reconoce y que por tanto se han convertido en un código, que lleva a críticos y espectadores en general a detectar “ese producto” dentro de otras producciones cinematográficas.

Toda esa amalgama de personaje, ideas, relaciones y situaciones configuran una trabazón importante, que apoya la estructura narrativa y que además pauta una forma de crear tramas y personajes que no ha abandonado el realizador.

Se ha investigado hasta la saciedad el trabajo almodovariano, que empezó a despertar el interés de los críticos y especialistas, ya desde su tercera película. El realizador aporta en sus argumentos una serie de iconos, de símbolos, que suelen repetirse en cada una de sus obras, pero obviamente, y ahí estriba la genialidad creativa, planteados en cada ocasión de forma nueva y original. Estos son esos símbolos del ideario de Almodóvar.

-Mujeres heroicas: la fémina como ser superior capaz de sobreponerse a cualquier adversidad, que al igual que la heroína griega es capaz de tomar las decisiones más drásticas para salvar su amor o destino (Medea, Fedra).

- Conflicto paterno-filial: propio de la tragedia universal, el conflicto entre el hijo/a con su progenitor/a.

-Amores rotos o imposibles: las relaciones sentimentales nunca son completas.

Amor “fou”: amor desvariado, más allá de cualquier límite racional, por otra parte elemento consolidado de un género canónico como es el melodrama.



La música como elemento narrativo: las canciones apoyan y describen la trama, o la banda sonora ambienta situaciones, pero siempre como elemento totalizador, que converge en la narrativa del filme.

Los sueños: un elemento que caracterizan determinados sentimientos o sensaciones.

La tecnología: los elementos técnicos, suponen en ocasiones un elemento agresivo para el hombre.

Madrid: como referente de la gran urbe, del paraíso soñado de libertad y tolerancia.

El pueblo de la infancia: como elemento materno, como útero femenino protector.

Estos factores son propios del mundo de Almodóvar, pero además son referentes de la cultura latina, de la que parte desde sus fuentes primeras.

Es decir el realizador almodovariza esos referentes, los transgrede y deforma a través de su particular visión, lo que en ocasiones hace que sean difíciles de reconocer.

Junto a ello Almodóvar cuenta con una estética particular, que surgirá en toda su filmografía y que no es más que reflejo de lo que realmente quiere aportar Almodóvar. Esa estética plantea un ideario, un universo pictórico particular y definitorio de las relaciones del realizador con la pintura.

Almodóvar cuenta con el arte pictórico y con los creadores del mismo, desde los inicios de su filmografía. En ocasiones la pintura será un complemento artístico y en otras se verá implicada en la dramaturgia interna de la narración almodovariana. Es decir los temas, su universo simbólico e icónico, enumerado más arriba, ser verá refrendado en muchas ocasiones por la presencia de cuadros y creaciones pictóricas originales.

#### 4. Almodóvar y la pintura

La presencia del arte pictórico en Pedro Almodóvar es inherente a su obra completa, ya que éste aparece en sus carteles de películas, en los muy elaborados títulos de créditos, en la composición e iluminación de sus planos, y hasta en sus cuidados documentos de trabajo o libros de prensa.

Además de este tipo de composición pictórica, Almodóvar también incorpora la pintura, cuadros ya conocidos y catalogados, o recreaciones de estos en toda su filmografía. Si se hace un recorrido desde *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980), hasta *Los abrazos rotos* (2009) comprobamos como el arte creativo pictórico se verá colgado en las paredes de los personajes de las obras almodovarianas.

Almodóvar por su composición y planificación de su sintaxis fílmica es capaz de crear pintura, de realizar elementos pictóricos con su cámara y componer en ocasiones verdaderos cuadros, plasmados en un fotograma.

Antes de continuar, hemos de precisar, en primer lugar, que hay que tener en cuenta que la cámara de cine presenta una visión de la imagen, semejante a la real, pero con diversas formas.

Así podemos señalar algunos de los formatos de visión fotográfica que existen:

Visión exacta. Lo que consideramos el reportaje.

Visión rápida. Fijación de movimientos de forma rápida.

Visión lenta: Fijación de movimientos durante un periodo determinado de tiempo en un mismo espacio (ráfagas de faros de vehículos en una vía).

Visión distorsionada. Uso de lente con diversos prismas.

Por otra parte, según determinados usos de la cámara nos encontramos con planos que muestran las formas del objeto de modos menos comunes. También podemos lograr que los objetos se coloquen de lado o unos tras otros mediante la perspectiva, con lo que los objetos sin importancia quedan ocultos, cubriéndolos total o parcialmente o que se “engulla

ópticamente”, cuando un objeto se sitúa ante otro y lo borra; podemos lograr un efecto de sorpresa mediante la súbita revelación de lo que ha sido ocultado por otra cosa o también destacar las pautas decorativas de la superficie. Por otra parte cada objeto puede ser fotografiado desde un punto de vista particular, lo que nos ofrece una vista que muestra la forma del objeto del modo más característico, o se transmite una concepción particular del mismo (por ejemplo, la vista desde el ras del suelo, que denota peso y fuerza). Podemos acentuar las diversas partes de un objeto (los pies situados frente a la cámara se ven enormes), o distribuir las luces y sombras, para provocar la ausencia del color, con lo que se modela el volumen y el relieve de los objetos a voluntad.

También se acentúan, agrupan, segregan y ocultan objetos mediante la disposición de luces y sombras. Se puede delimitar el tamaño de la imagen, lo que permite la selección del tema de la imagen o la presentación del conjunto o de una parte.

En ocasiones con la cámara, y sus objetivos y lentes, procedemos a la delimitación del tamaño de la imagen, con lo que presentamos del conjunto, una parte, o aportamos una nueva información, o logramos sorprender al espectador ya que un objeto, que siempre estuvo presente pero que el encuadre dejaba afuera, se incorpora repentinamente a la imagen desde el exterior. También logramos crear mayor tensión dramática o suspense cuando el centro de interés de la dramaturgia, de la línea dramática, está fuera de la imagen (por ejemplo, sólo se ve su efecto sobre alguien, por la expresión o gestos de ese personaje). También si la distancia respecto del objeto es variable, conseguimos que los objetos se puedan agrandar o empequeñecer o la relativización de las dimensiones (casa de muñecas en realidad es la casa de seres humanos).

Con estos ejemplo hemos apuntado los logros de efecto o visuales que se consiguen por medio del uso diverso de la cámara, pero también, y ya para concluir los posibles efectos creativos que se logran con el uso de las lentes de la cámara, también señalamos que podemos contribuir al discurso audiovisual si rompemos el eje espacio-tiempo, aunque esto ya se logra en la sala de edición, en el montaje. Con este quiebro podemos lograr la presentación contigua (e intercalada) de episodios separados en el tiempo o la

yuxtaposición de lugares que en realidad están separados. Así se consigue crear ciudades ficticias uniendo espacios, que están separados o incluso en distintas urbes.

De tal forma el uso de objetivos, de lentes, o de nuevos ángulos de cámaras como hemos apuntado anteriormente en el cine nos ofrece una visión que nuestro ojo no puede percibir en muchas ocasiones, ya que el contrapicado, la diagonal o el picado por ejemplo, ofrecen una visión, imposible muchas veces para el ser humano, que utilizado con fines creativos puede convertirse en formas de expresión, similares a la pintura. Además el objetivo permite al ojo humano ver cosas de las que hubiera sido incapaz de forma natural.

Para considerar la fotografía o el cine como algo más que un trabajo visual hemos de ver en ellos un medio de expresión que utiliza determinados elementos como película con emulsión sensible a la luz, o procesos digitales, que están así más cerca del arte, que de la pura técnica.

Concretando, ya sea por la recreación de pinturas ya existentes o por una nueva conceptualización del arte pictórico, a través del uso de artilugios ópticos, Almodóvar llega a realizar y presentar la pintura en sus creaciones de cuatro formas que se agrupan en dos vertientes:

- 1- Incorpora cuadros (pinturas ya conocidas, en los espacios donde se desarrollan sus películas) y plantea la creación de nuevos cuadros para sus títulos de créditos o carteles.
- 2- Crea nueva pintura, por un lado la recreación de cuadros conocidos, o por la conceptualización de lo que se conoce como *tableaux vivants* y por otra origina nuevas pinturas influidas por pintores (abstracción; realismo) por medio de la técnica o la sintaxis fílmica.

Obviamente esto no es nuevo en el cine, ya que es algo habitual en otro tipo de filmografías: “El cuadro puede aparecer de dos maneras, como objeto en sí mismo,

formando parte del atrezzo, o representado por los actores en el encuadre, es decir. Como *tableaux vivant*...”<sup>11</sup>

Lo que sucede es que el realizador aporta su singular punto de vista, lo que enriquece notablemente estas cuestiones.

*Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980), obra primigenia y donde ya aflora el ideario, el mundo interno almodovariano, está rodada en casa de una pareja de pintores, Enrique Naya y Juan Carrero, conocidos como “Costus”, adalides de lo que fue la movida y que incorporaron a su forma de hacer todas las reminiscencias del pop-art, vertido a la española. Así aparecen colgados de las paredes de su casa-estudio los retratos de artistas como Lola Flores, Bibiana Fernández, Tino Casal, los emperadores de Persia o Fabiola de Bélgica.



Por ello en este primigenio filme veremos varias de las obra de “Costus” en los planos de las películas, algo que tendrá continuidad por ejemplo en *Carne trémula* (1997) donde encontramos el retrato de la folclórica Clara interpretada por Ángela Molina y realizado por Antonio de Felipe o en *Los abrazos rotos* (2009) en casa de Ernesto Martel (José Luis Gómez) los cuadros de Andy Warhol.

Apuntar también que en su segunda película mantuvo esa vinculación con los espacios de los creadores, ya que *Laberinto de pasiones* (1982) se grabó en casa de Pablo Pérez Mínguez, fotógrafo destacado y conocido, que cuenta en su haber con un inmenso catálogo de imágenes captadas en el ámbito de lo que se denominó movida madrileña, de la que Almodóvar fue un adalid.

En ocasiones un plano de un filme se compone igual que un cuadro. Almodóvar lo consigue en muchas ocasiones, por medio de diversas técnicas, como ya hemos apuntado. En ese plano el uso de las horizontales y verticales, de los puntos de fuga y del tipo de angulación, permite crear una composición pictórica. Obviamente el encuadre determinará esa delimitación del plano-cuadro, del resto del discurso de ese plano, que además se encuentra dentro de un conjunto sintáctico, construido y elaborado por el montaje.

No se puede olvidar que el cuadro es una superficie plana, al igual que la pantalla de cine donde desde siempre se ha buscado la tridimensionalidad, ya sea por elementos como gafas u otros artilugios similares. Un ejemplo puede ser el encuadre que presentamos de una escena de *Todo sobre mi madre* (1999).



## 5. Almodóvar como pintor

Los investigadores han destacado la presencia de la pintura en todas las manifestaciones creativas del manchego: “Lichtenstein elevando el cómic a la categoría de arte hizo de Almodóvar su seguidor, tanto en el campo literario en forma de fotonovelas, pura esencia del kistch en España, como su narrativa”<sup>12</sup>.

Vamos a desglosar y a señalar, según los cuatro apartados que apuntamos anteriormente la presencia de la pintura en la filmografía almodovariana.

I

Incorpora cuadros en los espacios donde se desarrollan sus películas. Guillermo Pérez Villalta diseñó un fresco inspirado en la Capilla Sixtina para la habitación que ocupaba Sexilia en *Laberinto de pasiones* (1982).

La obra de Manolo Quejido, con un trío de imágenes, y Miguel Ángel Campano con un collage, aparecen en *La ley del deseo* (1987). También en la misma película hay una marina conceptualista de Juan Antonio Puertas. En *Kika* (1993) se presentan carteles de la película *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) en el estudio de Ramón (Alex Casanova), al igual

que hay carteles de películas de terror en el estudio de Andrea Cara Cortada (Victoria Abril).



En *Carne trémula* (1997) aparecen dos cuadros de Antonio de Felipe, en concreto un retrato de Angela Molina, como la cantante Clara (135x90 cm. Acrílico/lienzo. Col. Pedro Almodóvar. Catálogo Exposición Lo + Pop. Antonio de Felipe. Cádiz 24 de julio al 31 de agosto.1997)





y otro titulado Pajarito en el campo (50x50 cm. Acrílico/tela. Col. Pedro Almodóvar. Catálogo Exposición Lo + Pop. Antonio de Felipe. Cádiz 24 de julio al 31 de agosto.1997).

## II

Plantea la creación de nuevos cuadros para sus títulos de créditos o carteles. *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980) tiene unos carteles de Carlos Sánchez Pérez “Ceesepe”, Carlos García Berlanga el de *Matador* (1986), Carlos Sánchez Pérez “Ceesepe” el de *La ley del deseo* (1987), Juan Gatti realiza los de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), y los de *La flor de mi secreto* (1995) y los de *Todo sobre mi madre* (1999) son de Oscar Mariné.

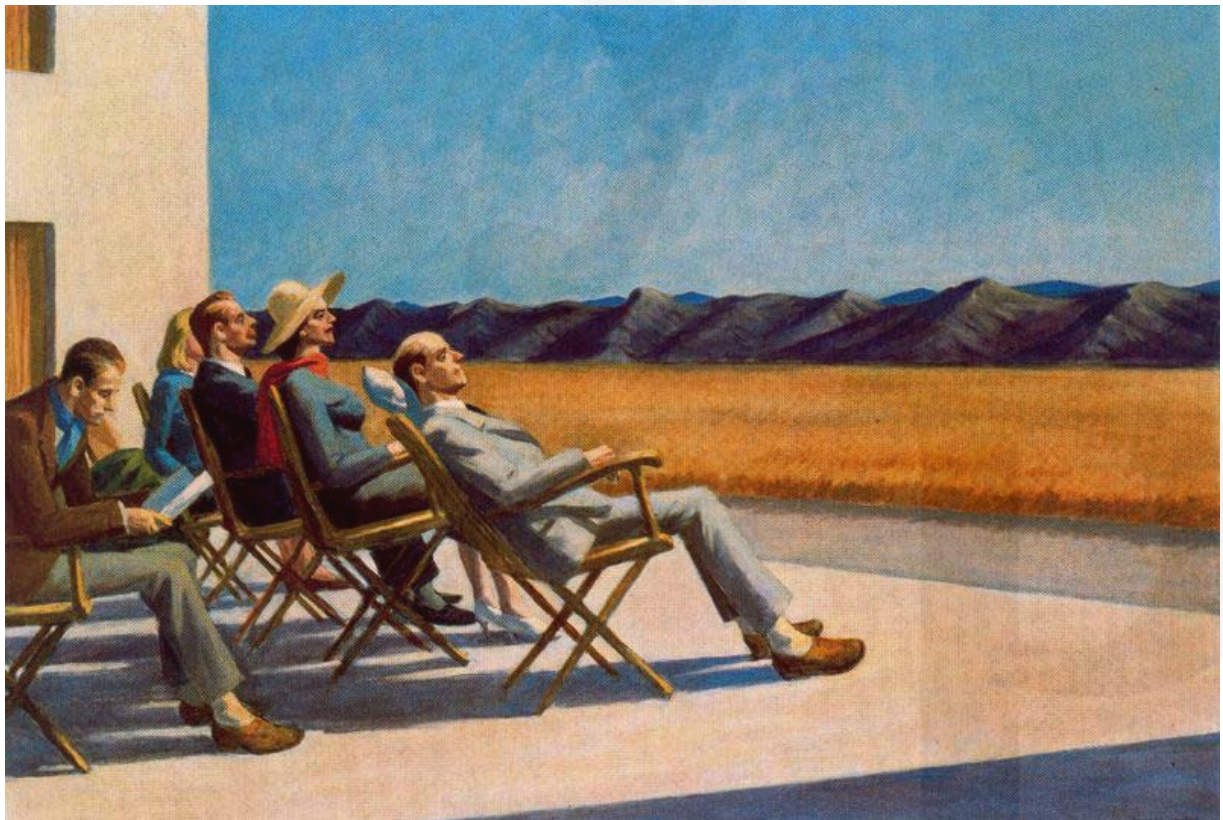


## III

Crea nueva pintura por medio de la recreación de cuadros conocidos o los “tableaux vivants”. Así hay recreaciones de los dibujos de Cocteau en *¡Átame!* (1989). La pintura de Edward Hopper también aparece en su filmografía, por medio de la recreación de diversos lienzos. Así los exteriores nocturnos de los edificios en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), recuerda el cuadro Ventanas de noche (1928. Edward Hopper. 13 de

octubre de 1989-4 de enero de 1990. Fundación Juan March. Madrid); El desnudo que protagoniza el personaje de Bibiana Fernández en un balcón en *Kika* tiene similitudes con la creación *La ciudad por la mañana* (1944. Edward Hopper. 13 de octubre de 1989-4 de enero de 1990. Fundación Juan March. Madrid); El personaje de Pepa en su cama en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, con las piernas flexionadas recuerda a la composición *Sol matutino* (1952. Edward Hopper. 13 de octubre de 1989-4 de enero de 1990. Fundación Juan March. Madrid); El personaje de Marisa durmiendo en la hamaca de la terraza, durante bastante tiempo del metraje de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, tras ingerir gazpacho con barbitúricos, presenta similitudes con las figuras del cuadro *Gente tomando el sol* (1956. Edward Hopper. 13 de octubre de 1989-4 de enero de 1990. Fundación Juan March. Madrid).





En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), la agresión del personaje de Gloria a su marido en la cocina con un hueso de jamón semeja al de Francisco de Goya, *Duelo a garrotazos*.

En *La mala educación* (2004) la escena de la piscina con Ángel (Gael García Bernal) y Enrique (Fele Martínez) recuerda un tanto al ambiente de las piscinas californianas, recreadas por el pintor David Hockney.



En *La ley del deseo* (1987) el personaje de Bibiana Fernández, tras del escenario del teatro donde actúa Tina (Carmen Maura) recuerda al cuadro de Hopper Cine en Nueva York, también en esa película el personaje de la madre de Antonio (Antonio Banderas) Helga Liné tiene una escena, en que con un abanico y hablando a través de una reja, recuerda a las mujeres retratadas en la típica pintura costumbrista andaluza, como puede ser la de José García Ramos

En *Todo sobre mi madre* (1999) la visión que se da de una de las plazas de Barcelona recuerda el cuadro Plaza Real de Nazario (Nazario Luque Vera).



#### IV

Nuevas pinturas influidas por pintores (abstracción; realismo) por medio de la técnica o la sintaxis fílmica.

Almodóvar a lo largo de su filmografía ha trabajado e investigado en la renovación de la manipulación el color. Por ejemplo en *¡Átame!* (1990) lo observamos notablemente desde el cartel hasta los decorados, muebles, vestuarios o vehículos. Así se enfrentan los colores como el azul, el rojo, el naranja o el rosa. En *Tacones lejanos* (1991) se amplía esa utilización del color, inspirado en los trabajos en este caso de Piet Mondrian, por medio de la abstracción geométrica, en decorados y muebles.

En *Carne trémula* (1997), por ejemplo realiza diversas creaciones pictóricas a través de la forma que capta las imágenes como son un primer plano de un papel de plata mientras el personaje Víctor Plaza (Liberto Rabal) se lía un cigarro de heroína; un lateral del bus urbano rojo con dos flechas amarillas, una encima de la otra y en sentidos opuestos; un primer plano de una corona (plano imposible) por el que se ve el rostro de Clara (Angela Molina) en el cementerio

o el corte en dos de una naranja.



En *Los abrazos rotos* (2009), cuando el personaje de Hary Caine (Lluís Homar) acaricia la pantalla pixelada, la imagen recuerda a las manchas de pinturas impresionistas.

Por último señalar y precisar que hay un homenaje constante a Andy Warhol a lo largo de toda su obra, desde *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980), con la aparición de la revista de Warhol, *Interview*, en *Matador* (1986) aparece recreado el famoso colt, o los cuadros que vemos en *Los abrazos rotos* (2009).

## 6. Conceptualización de la pintura almodovariana

Almodóvar conceptualiza el mundo de la pintura en sus creaciones cinematográficas por diversos modos, en concreto cuatro formas de implicar el arte pictórico en su universo. Pero esa involucración sirve de refuerzo para la dramaturgia original, que arranca del guión, de la base primigenia de la película. Así los cuadros de Warhol en *Los abrazos rotos* (2009) simbolizan la opresión a que se ve sometido el personaje de Lena (Penélope Cruz), el “tableaux vivant” que recrean Pablo Quintero (Eusebio Poncela) y Antonio (Antonio Banderas) en *La ley del deseo* (1987), inspirado en la imagen de una piedad (la virgen María con Cristo muerto en sus brazos), acrecienta el dolor que siente Quintero ante la muerte de su amor, ya que esa figura icónica es un referente universal, dentro de la sociedad occidental, de sufrimiento, y soledad. En *¡Átame!* (1990) los colores servirán para marcar la intensidad de la atracción que hay entre Marina Osorio (Victoria Abril) y Ricky (Antonio Banderas), la presencia de una imagen pixelada en *Los abrazos rotos* (2009), que

acaricia. Henry Caine (Lluis Homar), muestra lo desestructurada y deshilvanada que es la vida de este personaje tras la muerte de Lena (Penélope Cruz).

Es decir Almodóvar se sirve de la pintura en un principio para enriquecer sus decorados o la imagen previa de su película, cartelera y títulos de crédito, pero poco a poco el arte pictórico se entrelazará con sus personajes y con su mundo formando parte también de la estructura dramática, del corpus almodovariano, en una fusión, que ha supuesto un enriquecimiento notable para la filmografía del realizador manchego.

Por ello la filmografía almodovariana supone una conceptualización de la pintura, del arte pictórico, en un soporte audiovisual, pero con muchos de los elementos de la pintura primigenia. A fin de cuentas el realizador manchego compone los planos, como si de cuadros “a la manera clásica” se tratara, ya que planifica la disposición de la figuras, los escorzos y puntos de fuga, como lo haría un pintor, y además utilizará el color, con fines narrativos, al igual que han realizados los abstractos como Rothko o Mondrian.

Esto da cuenta de cómo muchas de sus obras han traspasado barreras idiomáticas y culturales, para convertirse en símbolos, en iconos, dado que ha creado un mundo donde el discurso se enriquecía notablemente con todos los elementos posibles, no solo el lenguaje oral o gestual, sino que ha contado con otros como la pintura, lo que le ha dotado de esa universalidad, que ha hecho de Pedro Almodóvar uno de los realizadores más destacados y canónicos del discurso de la posmodernidad.

## Bibliografía

### Libros

- Arheim, R. (1990). *El cine como arte*. Madrid, España: Paidós.
- Bonitzer, P. (1985). *Décadrages, Cinema et peinture*. París, Francia: Editions de l'Etoile.
- De Santi, P. M.(1988). *Cinema e Pittura* . Milano, Italia: Giunti.
- Holguin, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid, España: Cátedra, Signo e Imagen.
- Ortiz, A.; Piqueras, M. J. (2003). *La pintura en el cine* . Madrid, España: Paidós.
- Villegas, M. (1991). *Arte, cine y sociedad*. Madrid: España: Ediciones JC

### Revistas

- Cerdán Bermúdez, Iván (2010) “La vida bien filmada”. *ABC de las Artes y las letras*, N° 934. 30-01-2010

---

<sup>1</sup> Profesor Asociado. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla. Correo electrónico: galiano@us.es

<sup>2</sup> Villegas, M. (1991). *Arte, cine y sociedad*. Madrid: España: Ediciones JC. P. 23.

<sup>3</sup> Bonitzer, P. (1985). *Décadrages, Cinema et peinture*. París, Francia: Editions de l'Etoile. P. 88.

<sup>4</sup> De Santi, P. M.(1988). *Cinema e Pittura*. Milano, Italia: Giunti. P. 47.

<sup>5</sup> De Santi, P. M.(1988). *Cinema e Pittura*. Milano, Italia: Giunti. P. 51.

<sup>6</sup>De Santi, P. M.(1988). *Cinema e Pittura*. Milano, Italia: Giunti. P. 52.

<sup>7</sup>De Santi, P. M.(1988). *Cinema e Pittura*. Milano, Italia: Giunti. P. 58.

<sup>8</sup> Arheim, R. (1990). *El cine como arte*. Madrid, España: Paidós.P. 49.

<sup>9</sup> Cerdán Bermúdez, Iván (2010) “La vida bien filmada”. *ABC de las Artes y las letras*, N° 934. 30-01-2010.

<sup>10</sup> El propio realizador ha asegurado que en sus primeras películas “me sentía muy orgulloso de que iba la demostración de que España había cambiado”. Declaraciones para el documental “Adiós, censura, adiós”. Producido para el programa de Televisión Española, Informe Semanal, emitido por dicha cadena el 1 de diciembre de 2007.

<sup>11</sup>Ortiz, A.; Piqueras, M. J. (2003). *La pintura en el cine* . Madrid, España: Paidós. Pp. 165-167.

<sup>12</sup>Holguin, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid, España: Cátedra, Signo e Imagen. P. 45.