

Referencias intertextuales de *Carne Trémula* (Almodóvar, 1997)

Carne Trémula (Almodóvar, 1997) filmaren
testuartekotasun erreferentziak

Intertextual references in *Carne trémula* (*Live Flesh*,
Almodóvar, 1997)

Pedro Poyato¹

zer

Vol. 17 - Núm. 32
ISSN: 1137-1102
pp. 121-139
2012

Recibido el 13 de septiembre de 2010, aceptado el 31 de marzo de 2012.

Resumen

Uno de los rasgos que identifican la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar es su transtextualidad. Las películas del cineasta manchego se descubren atravesadas por múltiples referencias intertextuales, por fragmentos de otros textos que, por lo general, aparecen bajo la forma de cita. El objetivo del presente artículo es el estudio de estas referencias intertextuales en el arranque de *Carne trémula* (1997) a partir de la localización e identificación de los textos convocados, de la manera en que son implantados en el filme y, finalmente, de los diálogos que los mismos entablan como consecuencia de su re-contextualización cinematográfica.

Palabras clave: cine, análisis textual, imagen, narrativa, semiótica.

Laburpena

Pedro Almodóvar zuzendariaren lan zinematografikoa identifikatzen duten ezaugarrietako bat testuartekotasuna da. Mantxako zuzendariaren filmek testuartekotasun erreferentzia ugari dituzte, beste testu askoren zatiak, orokorrean aipu gisa aurkeztuta. Artikulu honen helburua *Carne Trémula* (1997) filmaren hasieran dauden testuartekotasun erreferentziak aztertzea da, erabilitako testuak aurkituz eta identifikatuz, filmean nola txertatzen diren aztertuz eta, azkenik, testuinguru zinematografiko berrian jartzeak eragiten duen elkarriketa ikertuz.

Gako-hitzak: zinema, testu-analisisa, irudia, narratia, semiotika.

Abstract

One of the elements that characterizes the cinematographic work of Pedro Almodóvar is its transtextuality. The oeuvre of this filmmaker from La Mancha region of Spain are crossed by

¹ Universidad de Córdoba, pedro.poyato@uco.es

multiple intertextual references; fragments from other texts that generally appear in the form of cinematic quotations. The aim of this paper is to explore Almodóvar's intertextual allusions in the opening scenes of *Live Flesh* (*Carne trémula*, 1997) by locating and identifying these textual references, the manner in which they are integrated into the film, and finally the dialogues that emerge from the film's intertextual connections as a consequence of their cinematographic re-contextualization.

Keywords: film, textual analysis, image, narrative, semiotics.

0. Introducción

Toda obra artística evoca en mayor o menor grado alguna otra anterior. Sin duda una de las obras cinematográficas españolas que más explícitamente declara esa vinculación intertextual es la del cineasta Pedro Almodóvar, obra en la que, en efecto, se manifiestan presencias, muy localizadas, de otras obras anteriores o de fragmentos de ellas, tanto literarias, como teatrales, pictóricas, musicales, televisivas o cinematográficas, de las que se alimenta y enriquece. El objetivo de este trabajo es el estudio de esta trascendencia textual en el arranque –primeros veinte minutos, aproximadamente- del filme *Carne trémula*, dirigido por Almodóvar en 1997. Atenderemos, por ello, a la localización e identificación de los textos aquí evocados, a la manera en que son implantados en el filme, por lo general bajo la forma de cita² -con o sin referencia precisa-, y finalmente a los diálogos que los mismos entablan como consecuencia de su re-contextualización cinematográfica. El desarrollo de tal planteamiento nos llevará, además, a puntualizar una serie de cuestiones teórico-prácticas que consideramos de interés para el estudio de *Carne trémula*, así la incorporación como hipertexto³ de la novela del mismo título de Ruth Rendell, o la visión que las imágenes del filme ofrecen de Madrid, o, también, los elementos fundamentales que definen la identidad visual de dichas imágenes. De todo ello nos ocupamos en las líneas que siguen.

1. Cita escrita y cita oral como elementos de contextualización histórica

Tras la inscripción visual de la productora, “El Deseo, S.A.”, con letras rojas sobre fondo negro, los títulos de crédito del filme se interrumpen para abrir paso a una cartela con el siguiente texto escrito en mayúsculas: “Se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional”. Más abajo, también escrito en mayúsculas pero de un tamaño menor, el texto continúa así: “La defensa de la paz, el progreso de España y los derechos de los españoles obligan al gobierno a suspender los artículos del fuero de los españoles que afectan a la libertad de expresión, libertad de residencia, libertad de reunión y asociación, así como el artículo 18 según el cual ningún español podrá ser detenido, sino en los casos y formas que prescriben las leyes”. La enunciación interviene directamente sobre la escritura de este texto anterior tiñendo de color rojo y haciendo parpadear sucesivamente las palabras “suspender”, “libertad de expresión”, “libertad de reunión”, “libertad de asociación” y “ser detenido”, como queriendo remarcar así la falta de libertades que conlleva la declaración anterior. Pero lo interesante es la manera en que la película da cuenta de ello, no sólo *citando* el texto, sino integrándolo tal cual fue dictado por el ministerio gubernamental correspondiente e impreso para su difusión –el mismo blanco *sucio* sobre fondo negro, el mismo tipo de letra- en los medios periodísticos. Es así como, a través de la incorporación a su tejido de un texto elaborado en la misma época de la que habla, el filme enmarca el singular contexto sociopolítico que va a presidir la historia relatada.

² Entendida, según Genette (1999: 10), como la forma más explícita y literal de la presencia efectiva de un texto en otro.

³ Término igualmente utilizado por Genette (1999: 14) para designar un texto B relacionado con un texto anterior A o hipotexto en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.

Inmediatamente después, las letras en negro anteriores dan paso a otras nuevas, éstas escritas en rojo: “Madrid, enero de 1970”, anclando así el filme el contexto anterior a un lugar y momento histórico determinados. Y luego, en la que es primera imagen icónica, vemos, recortándose sobre fondo negro, una estrella navideña de las que adornan las calles, en un plano en el que comienza a oírse una voz que no tarda en ser identificada: se trata de Manuel Fraga, a la sazón ministro de Información y Turismo. La voz emana de un pequeño aparato de radio a galena localizado en el interior de una de las viviendas: “...la defensa de la paz y el progreso de España... deseo unánime de todos los sectores sociales obligan al gobierno a poner en práctica medidas eficaces que corten esos brotes de manera terminante...”. Como antes la letra escrita, ahora es el sonido de la radio lo que el filme incorpora a su interior para *citar* así, en la misma voz de su protagonista, el ministro Fraga, las causas de esa determinación traumática tomada por el gobierno español. Son, pues, los documentos mismos de la época –periodísticos, sonoros- los que amueblan este arranque donde el filme sitúa el espacio-tiempo del relato que se promete, en una operación de transtextualidad presidida por este modo de intertextualidad⁴.

Pero por otro lado la operación de *referencialización* externa promovida por estas dos citas en cierto modo redundantes por lo que a la contextualización histórica del filme se refiere, se descubre *inexacta* en su pronunciamiento, pues no fue enero de 1970, sino de 1969, concretamente el 24 de enero de este año cuando el gobierno español, por primera vez desde la Guerra Civil, decretaría el estado de excepción en toda España, por tres meses. Viene esto a demostrar que lo que realmente interesa al filme es la manera de fijar, mediante las operaciones de intertextualidad anteriores, redundantes en el plano narrativo pero complementarias en el enriquecimiento del plano discursivo, un momento determinante en la historia de España, la proclamación del estado de excepción, para circunscribirlo, al margen de cuando el mismo tuviera realmente lugar, a sus necesidades, en este caso, los días que abren la década de los setenta.

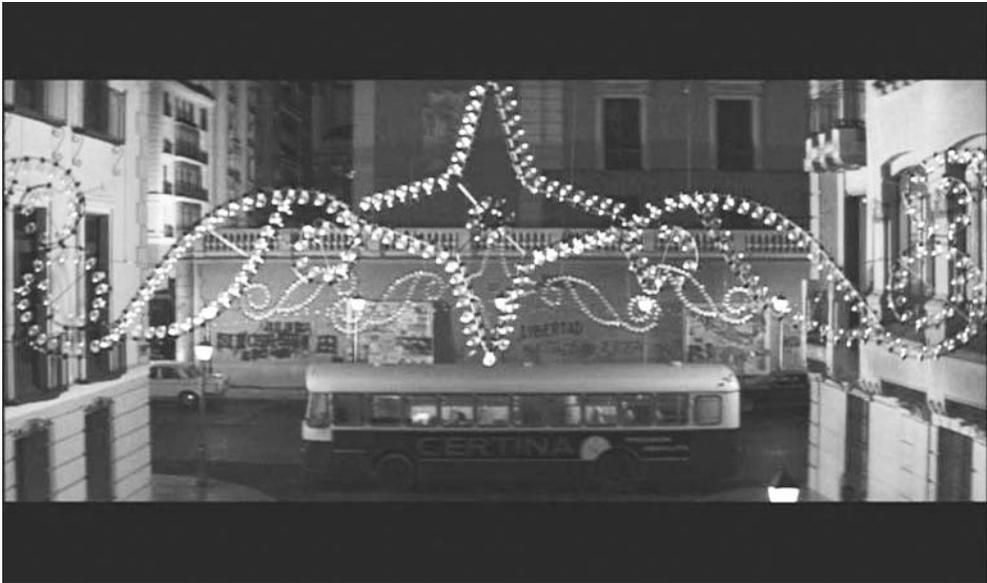
2. Entre el spot y el graffiti: el nacimiento de Víctor

En este contexto, una joven prostituta, Isabel (Penélope Cruz), se pone de parto. Acompañada de la matrona, Centro (Pilar Bardem), ambas mujeres se disponen a acudir hasta un hospital, pero lo tienen realmente difícil como consecuencia de la medida decretada por el gobierno, que, dado lo avanzado de la hora, ha vaciado las calles tanto de tráfico como de transeúntes. En este Madrid vaciado y solitario, las dos mujeres pueden finalmente subir a un autobús, no sin antes arrodillarse ante él Centro. La anécdota motiva que, inmediatamente después, cuando el conductor reprocha a la mujer su actitud advirtiéndole que ha podido matarla, ella diga: “ Estos tacones son los que me van a matar!”. Estas palabras de Centro introducen, pues, un contrapunto cómico en el ambiente dramático que preside la escena, según una conjugación entre comedia y drama frecuente en el cine de Almodóvar.

⁴ La intertextualidad, o relación de co-presencia entre dos o más textos, es definida por Genette (2009: 9-10) como uno de los tipos de transtextualidad, entendida ésta como todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.

Pero Isabel rompe aguas y el autobús ha de detenerse: sobre un fondo casi fantasmal de calles desiertas y adornos navideños apagados y teñidos de un marrón triste y pálido, el anuncio de un reloj en el lateral del autobús pone un comentario a la situación: “Certina, precisión absoluta”. Pues sin duda es éste del alumbramiento del bebé en noche tan señalada, un instante preciso. Por lo demás, la absoluta frontalidad y exquisita simetría de la imagen (Figura 1), realzan la solemnidad del momento. Resulta imposible no poner en relación este nacimiento de Víctor –pues es ese el nombre que, según palabras de su madre, va a recibir el neonato- con el del Niño Jesús: ambos tienen lugar en una hora muy avanzada de la noche, en la misma época del año; los recién nacidos son varones; y ambos acontecimientos están protagonizados, aunque por razones radicalmente distintas, por la *ausencia* del padre biológico. Y por lo que se refiere a las mujeres parturientas, si una, la madre de Jesús, es *virgen*, la otra, Isabel, es *puta*. Finalmente, el aposento rural abandonado en el que nace Jesús bajo la luz de rutilantes estrellas, ha sido sustituido, en el caso de Víctor, por un solitario autobús urbano sobre el que *proyecta* su luz una estrella de adorno apagada (Figura 1).

Figura 1: Frontalidad y simetría: nacimiento



Cuando, nacido ya Víctor, se reinicia la partida hacia una clínica próxima, el autobús descubre en la pared del fondo, alumbrada por una farola de luz mortecina, una pintada en la que, junto al símbolo de la hoz y el martillo, puede leerse, escrito en mayúsculas: “Libertad. Abajo el estado de escepción” (sic). A través ahora de un graffiti donde su enunciador habla en nombre de un pueblo que se identifica con el partido comunista, el filme recuerda otra vez el marco histórico de libertad secuestrada en el que se desarrolla el relato.

Así pues, sirviéndose de un texto tomado de los medios de difusión escritos de la época, de la voz misma de un ministro emitida por la radio, del spot publicitario

estático de un reloj y, finalmente, de un graffiti, el filme pone las condiciones no ya para contextualizar y definir algunos de los presupuestos sobre los que se sustenta la diégesis, sino también, y sobre todo, para introducir imágenes y sonidos *exteriores* que enriquecen notablemente un tejido audiovisual fílmico convertido así en palimpsesto de imágenes y sonidos procedentes de otros textos.

3. Del hipotexto literario al hipertexto fílmico

Centro levanta en brazos al recién nacido y, señalando el exterior móvil del autobús, le dice: “Mira, Víctor, Madrid!”. Las imágenes muestran entonces, majestuosa, la Puerta de Alcalá: de estilo neoclásico, este edificio se constituye en la entrada principal de la villa de Madrid. Sobre estas mismas imágenes de la Puerta, rodeada por la cámara al ritmo marcado por el movimiento del autobús, irrumpe, en grandes letras negras bordeadas de un intenso rojo –a modo de una resistencia eléctrica sobre la que se va a asar carne, en palabras del propio Almodóvar (Strauss, 2001: 147)- el título del filme, “Carne trémula”, y luego el nombre de su urdidor, “Un filme de Pedro Almodóvar”. Literalmente tomado de la novela de Ruth Rendell, el título deviene en una nueva *cita* pero vinculada en este caso a una operación de transtextualidad que podemos nombrar en términos de hipertextualidad, en la terminología de Genette antes referida.

Si examinamos el primer capítulo de la novela de Rendell, podremos constatar cómo en él son barajados los siguientes elementos: un chico joven, un violador a ratos perdidos, que se deja ver en un balcón amenazando a su víctima; una mujer también joven, con un revólver; una vecina que llama a la policía; una pareja de policías de edades diferentes, el policía de mayor edad ordenando a su compañero más joven que vaya al encuentro con el violador, argumentando para ello que la pistola enarbolada por el chico tiene que ser falsa; el balazo que finalmente recibe en la espalda el policía más joven dejándole paralítico... Pues bien, todos estos elementos son incorporados al filme, pero, a diferencia de la novela, interesada únicamente por plantear los hechos sin entrar en las motivaciones de los personajes que los protagonizan, la película va a indagar en esas motivaciones, así en las del policía mayor, que quiere eliminar a su compañero por haberse convertido en el amante de su mujer; y en las de la chica, protagonista involuntaria de un acontecimiento que a la postre resulta trágico al arruinar la vida de dos hombres, la del chico, que acaba en la cárcel, y la del policía más joven, condenado de por vida a una silla de ruedas⁵.

La *Carne trémula* almodovariana (texto de llegada, o hipertexto) se alimenta, pues, de la novela de Rendell (texto de partida o hipotexto) incorporando algunos de sus elementos, pero para elaborar con ellos formas narrativas propias. Así, como consecuencia de su intervención en el acontecimiento antes citado, la chica del balcón, que en la novela no vuelve a aparecer, desarrolla en el filme un complejo de culpa que parece *vampirizarla* –de ahí la elección, según Almodóvar (Strauss, 2001: 252), de la actriz Francesca Neri, de piel tan pálida y tan blanca, para interpretar el papel de Elena-, complejo del que solo parece poder liberarse casándose con ellos, primero con el policía joven, a quien el filme convierte en campeón de baloncesto de los Juegos

⁵ Fernández Ferrer (2006: 239-242) ha estudiado con detenimiento algunas de las transformaciones operadas por el guión de la película con respecto a la novela de Rendell.

Paralímpicos, y luego con el chico joven, Víctor, después de que éste salga de la cárcel. El filme toma, pues, otros derroteros narrativos que la novela, en sintonía con el idiolecto almodovariano y las posibilidades del medio de expresión cinematográfico, tan diferente al literario, todo ello con vistas a la elaboración de una poética visual propia donde el cromatismo de la imagen, la tendencia a la geometría, y la *mise en abyme* icónica se constituyen, entre otros, en elementos determinantes de la misma.

4. Las imágenes del No-Do y su inserción en la diégesis

Al último título de crédito, “Un filme de Pedro Almodóvar”, se superpone la voz inconfundible de Matías Prats: “En pleno corazón de Madrid, desafiando las crudas condiciones atmosféricas, una joven ha dado a luz dentro de un autobús...” Cuando aparecen las imágenes correspondientes, en su formato apaisado y cromatismo originales, comprobamos que pertenecen al No-Do, noticiario cinematográfico de los años del franquismo que era proyectado en los cines precediendo a la película que el público iba a ver. Cada No-Do se componía de unas cuantas noticias, de unos pocos minutos de duración cada una de ellas, entre las que no faltaban las de *curiosidades*, que, como ha sido señalado (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2005: 269), eran el contrapunto necesario de las noticias de actualidad (política, por ejemplo). Pues bien, el fragmento de No-Do anterior incorporado a la película pertenece a ese capítulo de curiosidades referidas a la sociedad española: sus imágenes, cuya lectura guía la voz *over* de un narrador, el citado Matías Prats, muestran al alcalde de Madrid visitando a Isabel y a su bebé en el hospital para regalarle la primera canastilla y nombrar al niño hijo adoptivo de la ciudad. Monjas y enfermeras rodean al ilustre visitante acompañando a la madre y su hijo, haciendo notar su presencia mediante miradas cómplices a la cámara (Figura 2). Luego, el fragmento continúa con imágenes de la visita del Director General de la Empresa Municipal de Transportes, quien, junto al concejal del Ramo, un militar en edad proecta, ambos acompañados de sus respectivas esposas, hace entrega a Isabel de un vale que permitirá a ella y a su hijo viajar gratuitamente en los autobuses de Madrid. Reporteros allí congregados toman fotografías del acontecimiento, mientras los políticos y sus esposas, sin dejar de mirar a cámara, aplauden tímidamente a los protagonistas de la noticia.

Figura 2: Miradas a cámara: falso No-Do



Aun cuando la sorna almodovariana se deja notar en estas imágenes anteriores, así en la equivocación del alcalde, que confunde a la protagonista con otra parturienta que nada tiene que ver en el asunto, la construcción formal del fragmento obedece a la lógica del No-Do de la época, incluido el narrador, quien, como ha sido señalado (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2005: 121), en ocasiones, como es el caso, aplicaba el humor a través de determinados giros y juegos de palabras introducidos en los comentarios. Es lo que sucede al final de la noticia cuando, haciéndose eco de los regalos recibidos por el bebé, la voz *over* apunta: “Con tan envidiables perspectivas le aseguramos al impaciente jovencito una vida sobre ruedas”, comentario que enlaza con una imagen, ésta ya en color y por tanto perteneciente a la diégesis primera, donde pueden verse las ruedas girando de la motocicleta conducida por un Víctor ya adolescente (Liberto Rabal). Imágenes del No-Do e imágenes del filme son así *trabadas*, cosidas, formando parte de un todo que sitúa a Víctor en primer término conduciendo su motocicleta en los entornos de la Puerta de Alcalá, bañada ahora en luz azul. Una cartela informa del tiempo que media del Víctor de una imagen (No-Do) al Víctor de la otra (diégesis primera): “Veinte años después”.

En este fragmento anterior la película incorpora un fragmento del No-Do, documental cinematográfico característico de la época donde se inscribe la historia que el filme cuenta, según una concepción plástica encaminada, como sucedía con la voz anterior del ministro Fraga, a enriquecer, más que la componente narrativa -estos regalos recibidos por Víctor apenas tienen luego trascendencia en los acontecimientos relatados-, el palimpsesto de citas que anima la componente discursiva de *Carne trémula*. Nos encontramos, así, con un nuevo texto incorporado al filme, aunque éste, a diferencia del anterior con la voz de Fraga, haya sido construido expresamente para la ocasión, un *falso* No-do, por tanto; un No-Do ficticio que no tiene existencia fuera de la película para la que ha sido creado. Volveremos sobre este punto más adelante.

5. La copla como intertexto

Después de esta obertura en torno al nacimiento de Víctor, uno de los protagonistas principales de la película, en un Madrid solitario y triste, el filme elide un lapso de tiempo de veinte años para enlazar en lo que sigue con la novela de Rendell, a propósito de la presentación de los distintos personajes de la trama en un Madrid muy diferente al anterior. Enlace que viene marcado por la incorporación de un nuevo texto externo, en este caso perteneciente a la música popular, concretamente la copla, el *Ay mi perro* en la voz de la Niña de Antequera, canción que, como Allinson (203: 265) ha señalado, «sirve de puente para la brecha abierta entre el viejo régimen, la parte del noticiero que narra el nacimiento de Víctor en el autobús, y la sección contemporánea de la película». Aun cuando la canción irrumpe bajo la modalidad de sonido extradiégetico —no hay en el universo narrativo fuente sonora a la que la canción pueda vincularse—, su letra parece *calar* la diégesis cuando, sobre el mismo fondo sonoro de la copla, Sancho, el policía más maduro (José Sancho), dice a su compañero más joven, David (Javier Bardem): “Perros! Así nos tratan y eso es lo que somos... Mira la manada de corderos que tenemos que cuidar!”. Las imágenes muestran entonces el exterior de la zona de Madrid recorrida por el coche policial, imágenes admirablemente descritas en las páginas del guión por el propio Almodóvar (1997: 47):

La acera es un hervidero de gente variada que se mueve deprisa y al lora. Los que se detienen es para trapichear o para ligar [...] Una mezcla de calle Cuarenta y Dos (antes de que la desinfectaran) y Gran Vía madrileña de siempre.

Imágenes, por lo demás, que encuentran un equivalente en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), concretamente en la escena donde Manuela (Cecilia Roth) visita la zona de Barcelona llamada “El Campo” para buscar allí al padre de su hijo fallecido. Acompañada igualmente de un conocido fondo sonoro musical, en este caso la canción *Tabajone* del senegalés Ismael Lô, la escena muestra un espacio habitado por transexuales y convertido en mercado de sexo y de droga. Pero las escenas de uno y otro filme son también coincidentes, lo que acentúa su vinculación, allí donde ambas muestran una visión repentina de algunos de quienes se descubren posteriormente protagonistas principales: así, perdidos entre los pobladores de estos espacios mostrados en las imágenes, puede verse fugazmente a Elena, en *Carne trémula*, y a Agrado (Antonia San Juan) y la hermana Rosa (Penélope Cruz) en *Todo sobre mi madre*.

Es interesante detenerse, en este sentido, en la visión tan diferente que de la ciudad, Madrid y Barcelona, respectivamente, ofrecen cada uno de estos filmes, *Carne trémula* y *Todo sobre mi madre*. En el arranque del primero de ellos aparece una pensión, la pensión Centro, cuyo nombre alude a ese Madrid vacío que abre el filme, un Madrid desierto, silencioso, sepultado bajo el miedo de una dictadura que ha declarado el estado de excepción en todo el país. Un Madrid, pues, descentrado, en el que, como ha anotado Seguin (2005: 232), se ha perdido el principio de la unidad que pone en relación el centro y la periferia, de manera que lo queda es un *conglomerado* de zonas como el que aparece cuando Víctor, tras salir de la cárcel, acude hasta su casa: puede verse entonces el barrio de la Ventilla, un suburbio poblado de casas viejas, emergiendo frente a las torres *Kio*, edificios emblemáticos del Madrid contemporáneo de finales del siglo pasado⁶. En *Todo sobre mi madre*, por el contrario, se mantiene el principio de unidad que pone en relación centro y periferia de la ciudad, ofreciendo el filme una visión muy contrastada de ambos: así, inmediatamente antes de que Manuela llegue hasta la zona de “El Campo”, espacio marginal, como decíamos, donde se comercia con el sexo y la droga, habrá pasado, deteniéndose en él, por el *Templo Expiatorio de la Sagrada Familia*, símbolo de la esplendorosa Barcelona contemporánea. Y más adelante, la Barcelona de edificios modernistas del Ensanche, donde viven los padres de la hermana Rosa, dará paso, a propósito de un paseo de la propia hermana Rosa y Manuela, a la Barcelona “Habanera”, en cuya plaza *d’Allada i Vermell* vemos sus pobres viviendas y los inmigrantes que las habitan.

El pasaje antes referido de *Carne trémula* continúa con Sancho describiendo a su compañero las gentes que ocupan el espacio callejero que en ese momento ambos transitan: “Ahí los tienes, trapicheando, robando, corrompiéndose...”. Mientras continúan oyéndose los acordes de la canción donde la voz de la Niña

⁶ En un estudio posterior, Seguin (2009: 23) ha insistido sobre este mismo tema: «De las torres Kio a la Ventilla, una vasta hendidura rellena los vacíos. Las ciudades son canteras de bloques que se entrechocan y los rellenos, las unidades perdidas, las mitades extraviadas...».

de Antequera describe las andanzas de *su* perro, Sancho, dirigiéndose de nuevo a su compañero, sentencia: “Somos los centinelas de un rebaño enfermo”. De este modo, además de enriquecer la banda sonora del filme con formas musicales populares españolas, y de permitir, como en *Todo sobre mi madre*, el trazado de una composición dual imagen-música de notable fuerza poética, la canción, su letra en este caso, interacciona, a través de la palabra de Sancho, con la diégesis forzando, bien contrastes, a propósito de los tipos de rebaño guardados por el perro, bien similitudes, a propósito de la bondades del perro, en un caso (la canción) y otro (la diégesis). Más adelante, comprobaremos cómo la letra de la copla adquiere, todavía, nuevos significados vinculados a la diégesis, pues Sancho, que se ha identificado con un perro guardián, acaba muerto, como el perro guardián que protagoniza la canción.

6. La *Dánae* de Tiziano y su ubicación en el interior fílmico

Una de las referencias intertextuales más notables del filme es sin duda la *Dánae* (Tiziano, 1553-54), pintura que es incorporada a *Carne trémula* durante el primer encuentro entre Víctor y Elena, en una secuencia en la que merece la pena detenerse. La secuencia es introducida por el plano cercano de un posavasos en el que junto a la marca en rojo dejada por unos labios aparecen, escritos con caracteres negros, la inscripción de una casa comercial y el nombre, dirección y número de teléfono de una mujer. Este singular encuadre encierra así una suerte de imagen-collage que reúne, sobre un soporte triangular de cartón duro, iconos –el logotipo de la casa comercial impreso en el posavasos-, huellas o indicios –los labios rojos- y signos –la dirección, el teléfono y el nombre de mujer-, tal es su riqueza visual y conceptual.

La imagen-collage anterior encuentra su inserción –su justificación y pertinencia- en el plano narrativo inmediatamente después, cuando constatamos que esa mujer de hermosos labios rojos y de nombre *Helena* es la misma a quien Víctor trata de encontrar llamándola por teléfono desde una cabina situada frente a su casa. La llamada sirve para presentar a Elena en el salón de la lujosa casa paterna –el padre, a quien puede verse en una de las múltiples fotografías que adornan la estancia, está, como es habitual en la obra de Almodóvar, ausente-, mirando la televisión. Como es también frecuente en el cine de Almodóvar, la televisión, más allá de en elemento escenográfico, se convierte en pantalla de imágenes, en este caso cinematográficas, concretamente las del filme *Ensayo de un crimen* (Buñuel, 1955). Aunque filtrada por la pantalla del televisor, *Carne trémula* va a incorporar así, a modo de una nueva *cita*, algunas de las imágenes de este filme⁷. Pero en la casa de Elena aparece también, colgado en una de las paredes, el cuadro antes referido de la *Dánae*.

Cuando poco después Víctor llega a la casa de Elena, aparece un plano que desplaza al propio Víctor hacia la derecha del encuadre para abrir así espacio a un fragmento de la citada *Dánae* que adorna una de las paredes del hall de la estancia, justo el fragmento que muestra las piernas abiertas de la mujer (Figura 3). Interesante plano éste en el que se dan cita algunos de los más importantes elementos de

⁷ El estudio de estas imágenes, tachadas por Fernández Ferrer (2006: 233) como «todo un ejemplo del arte de la cita explícita», será abordado en el epígrafe siguiente.

estilo de la imagen almodovariana: así, el cromatismo, esa combinación de rojo y negro presentes tanto en primer término, en el vestuario del personaje, en el suéter y la cazadora de cuero, respectivamente, como en el fondo, en la gran puerta de entrada, en los marcos y la rejería, respectivamente. La parte izquierda de la imagen aparece igualmente salpicada de rojo en las flores que adornan la base del cuadro recortado y, sobre todo, en el auricular telefónico allí depositado. Esta continuidad cromática, repitiéndose de una capa espacial a otra, unido a la dominante geométrica del fondo del plano que introduce la gran puerta con cristalerías, con su juego de líneas verticales y horizontales –un rasgo formal más de la imagen almodovariana–, determinan la dimensión *plana* del cuadro; cuadro cinematográfico que resulta así concebido, como es frecuente en Almodóvar, como una superficie sobre la que se disponen, más que volúmenes, manchas de color. Pero el plano anterior tampoco escapa a otra constante visual propia de los filmes de Almodóvar, la llamada *mise en abyme* icónica, que en este caso se traduce en cómo la imagen cinematográfica atrapa en su interior una imagen pictórica, o más exactamente, el fragmento de la misma que no por casualidad va a convertirse en una de las referencias iconográficas del filme.

Figura 3: Ante las piernas de la Dánae



Fascinado por los cuadros y objetos que adornan la estancia, Víctor pasea por ellos su mirada y la cámara lo acompaña, deteniéndose finalmente ésta por unos instantes en el cuadro anterior de Tiziano, que el encuadre atrapa ahora en su totalidad. Luego, cuando pasa al salón de la casa, Víctor fija su atención en una fotografía de Elena a la que se dirige en estos términos: “Te conozco desde hace una semana. Echamos un polvo de puta madre. Para mí era la primera vez. ¿Tú sabes lo que es eso?” Un plano cercano nos descubre entonces que se trata de una fotografía de Elena en la que ésta aparece vestida de primera comunión. Dado que tanto las palabras de Víc-

tor como la fotografía de Elena aluden a una “primera vez”, es clara la vinculación que el filme establece aquí entre el sexo y Cristo, vinculación que no por casualidad remite a la obra de Buñuel⁸, precisamente el director del filme *Ensayo de un crimen* emitido por televisión.

La escena prosigue con Elena enarbolando un revólver con el que trata de disuadir a Víctor para que abandone la casa, mientras le reprocha: “¿Te crees que porque la otra noche te corrieras entre mis piernas tienes derecho a colarte en mi casa y pedirme explicaciones?”; palabras que molestan sobremanera a Víctor, quien, abalanzándose sobre la mujer, provoca un forcejeo en cuyo transcurso el revólver cae al suelo disparándose...

Las palabras antes apuntadas de Víctor refiriéndose a un “polvo de puta madre”, y que vinieron precedidas por aquellas otras de la conversación telefónica, donde decía a Elena: “soy Víctor, con el que te echaste un polvo...”; así como las anteriores de la propia Elena aludiendo a cómo el mismo Víctor se “corrió” entre sus piernas pueden ponerse en relación con lo tratado por el cuadro antes citado de Tiziano, donde, como se sabe, es representado el mito de Dánae. Encerrada por su padre, Acrisio, en una torre de bronce, Dánae es seducida por Zeus, quien se une a ella metamorfoseado en polvo de oro. El cuadro fija el momento en el que Zeus descarga el *polvo* de oro entre las piernas abiertas de la doncella, quien, estática, majestuosa, casi escultórica, permanece impávida. Descubrimos así que la incorporación al filme del cuadro de la *Dánae* es más que un mero motivo ornamental, al interaccionar con la diégesis, en concreto con esa relación sexual mantenida por los personajes que ellos mismos describen. En efecto, las palabras de Víctor, primero, y de Elena, después, palabras dichas en los términos propios de la jerga utilizada por los adolescentes en la actualidad, se constituyen, por lo que a la descripción de la relación sexual se refiere, en el *revés* del cuadro, en tanto que *deconstruyen* la extraordinaria metáfora sobre la que se sustenta el mito en él representado.

La plena comprensión del *enunciado* pictórico incorporado al filme pasa, pues, por su puesta en relación con ese otro *enunciado* al que remite necesariamente, cual es el discurso que en la pareja protagonista desencadena la relación sexual por ellos mantenida. Mas lo interesante de esta *interacción* intertextual es que la misma se concreta en la correspondencia de dos niveles diferentes del filme: el discursivo, en el que, al margen de los personajes, se inscribe la presencia del cuadro; y el narrativo, allí donde los personajes refieren, en sus palabras, la relación sexual por ellos mantenida. En este sentido, *Carne trémula* se diferencia de *Te doy mis ojos*, película dirigida por Icíar Bollaín (2003), que incorpora igualmente a su tejido el mismo cuadro anterior de la *Dánae* de Tiziano. Pues en este filme de Bollaín es la misma protagonista, monitora de un museo, quien aparece en una de las escenas del filme explicando el cuadro a un grupo de visitantes, así la manera en que Zeus posee a Dánae convertido en polvo de oro sin oponer ella la menor resistencia, con las piernas entreabiertas, comentarios que

⁸ *Viridiana* (1961), por ejemplo: así la escena en la que una novicia Viridiana (Silvia Pinal) a punto de profesar se desviste de las medias negras del hábito; o aquella otra donde los mendigos se disponen al modo de Cristo y sus apóstoles en *La última Cena* de Leonardo, para que Enedina (Lola Gaos) les tome una foto con la “máquina que le regalaron sus papás” y que ella deja ver levantándose la falda.

son seguidos de intervenciones por parte de algunos de los presentes, interesados en qué es eso del polvo de oro, así como en si el tema del cuadro podía ser entendido como un porno de la época. Como puede comprobarse, a diferencia de *Carne trémula*, la incorporación del cuadro en *Te doy mis ojos* se manifiesta *directamente* vinculada a los personajes, a los intereses de la diégesis, como lo demuestra el hecho de que esa *simplificación* de la que es motivo el cuadro por parte de los comentarios de los visitantes contribuya a fomentar los celos del marido de la monitora, allí presente.

Pero las piernas entreabiertas de la *Dánae* del cuadro de Tiziano, recortadas no por casualidad, como antes decíamos, en aquel encuadre que recogía la llegada de Víctor a la casa (Figura 3), van a convertirse en lo que sigue en una referencia visual de *Carne trémula*. Así, cuando Clara hace el amor con Víctor la primera vez, ella mantiene sus piernas desnudas entreabiertas, en una posición claramente concomitante con las de la mujer del cuadro. Análogamente, cuando David vuelve a su casa en taxi después de jugar en Sevilla un partido de baloncesto, un plano de escala media muestra a Elena echada en la cama con las piernas desnudas entreabiertas, pero en esta ocasión caídas, en un plano de nuevo vinculado visualmente al cuadro, aunque ahora, en esa postura de piernas entreabiertas caídas, la mujer manifieste su rechazo a la relación sexual con David. Así pues, las piernas nacaradas de la mujer del cuadro de Tiziano, además de interactuar con la diégesis según lo antes apuntado, devienen en motivo iconográfico del filme.

7. Incorporación de *Ensayo de un crimen*: con-fusiones e interacciones

Durante el forcejeo entre Víctor y Elena, apuntábamos más arriba, la pistola cae al suelo, disparándose. La bala perdida llega entonces hasta la pantalla de televisión, confundiendo con esa otra que, en el universo narrativo de *Ensayo de un crimen*, alcanza, en ese mismo instante, el cuello de la institutriz (Leonor Llausás), en unas imágenes que ocupan ahora el encuadre de la pantalla primera en su totalidad. Este recorrido del disparo, *saltando* de una pantalla a otra, suelda la diégesis primera y la diégesis segunda, anudando así sus tejidos textuales, en lo que es un singular homenaje de *Carne trémula* no tanto a *Ensayo de un crimen*, como ha señalado Gubern (2006: 259), cuanto a la articulación de la *forma* surrealista, esa forma que conecta visualmente, análogamente a cómo hizo Buster Keaton en *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Holmes Jr.*, 1924), dos mundos pertenecientes a diégesis distintas. Así pues, *Carne trémula* no sólo *cita* aquí *Ensayo de un crimen*, la película de Buñuel, sino que, como acabamos de ver, interactúa visualmente con ella hasta *con-fundirse* sus imágenes; confusión que por lo demás se prolonga también en el plano sonoro cuando, más adelante, la policía pregunte a las vecinas por ese disparo que han oído y no se pongan de acuerdo en si ha sido un disparo real o de la película emitida por televisión.

Pero la cita buñueliana continúa, pues *Carne trémula* sigue incorporando imágenes de *Ensayo de un crimen*: así, vemos a la institutriz caer desplomada al suelo, como consecuencia del disparo recibido, apareciendo luego dos planos cortos que muestran sucesivamente su cuello manando abundante sangre y el vestido descu-

briendo sus hermosos muslos, en una imagen de corta escala que recorta las piernas cerradas y caídas hacia un lado de la mujer (Figura 4). Notable imagen ésta cuyo trazado visual se abre a un rico abanico de relaciones con otras imágenes, en primer lugar con la anterior de la *Dánae* por cuanto ambas están protagonizadas por las piernas de la mujer, en un caso entreabiertas, en el otro cerradas; en un caso desnudas, en el otro vestidas de medias negras; en un caso erguidas, en el otro caídas hacia un lado. Pero la conexión se hace extensiva, también, además de a las imágenes de *Carne trémula* que tienen a *Dánae* como referencia iconográfica, a imágenes de otros filmes de Buñuel, así las ya citadas de la novicia Viridiana desvistándose de los hábitos, en la película del mismo título, o las de Lucifer travestido en una mujer que tiene tanto de niña traviesa como de atractiva joven, en *Simón del desierto* (1963)⁹. He aquí, en todo caso, cómo un texto, el almodovariano, cita otros, el tizianiano y el buñueliano, para ponerlos en relación no sólo con él mismo, sino también entre ellos, en una sinfonía de ecos y reenvíos intertextuales tan atractiva como enriquecedora.



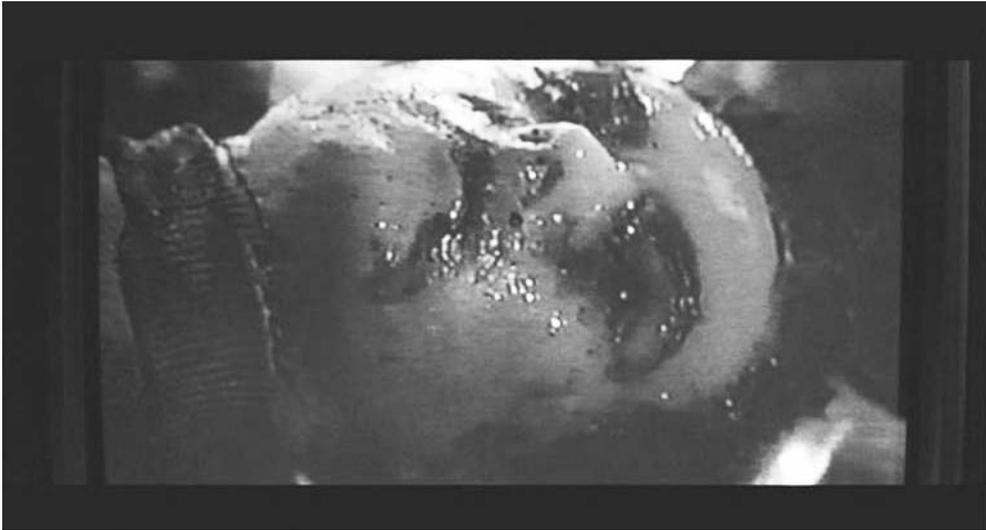
Figura 4: Las piernas de la institutriz de *Ensayo de un crimen*

Las imágenes de *Ensayo de un crimen* prosiguen con el fragmento donde Archibaldo se hace con el maniquí de cera que representa a Lavinia para su cremación. Cuando la pierna del maniquí se desprende del resto cuerpo, la mirada almodovariana recorre la pierna extendida de Elena, que yace desfallecida en el sillón, estableciéndose así un paralelismo corporal entre la propia Elena y Lavinia. Pero enseguida la mirada se dirige de nuevo hasta la pantalla televisiva donde vemos cómo en las imágenes del maniquí de cera, que Archibaldo ha introducido en el horno, palpita ahora la presencia *viva* de la mujer hasta el punto de que, al arder,

⁹ Remitimos al lector interesado en un estudio pormenorizado de estas conexiones a Poyato (2010).

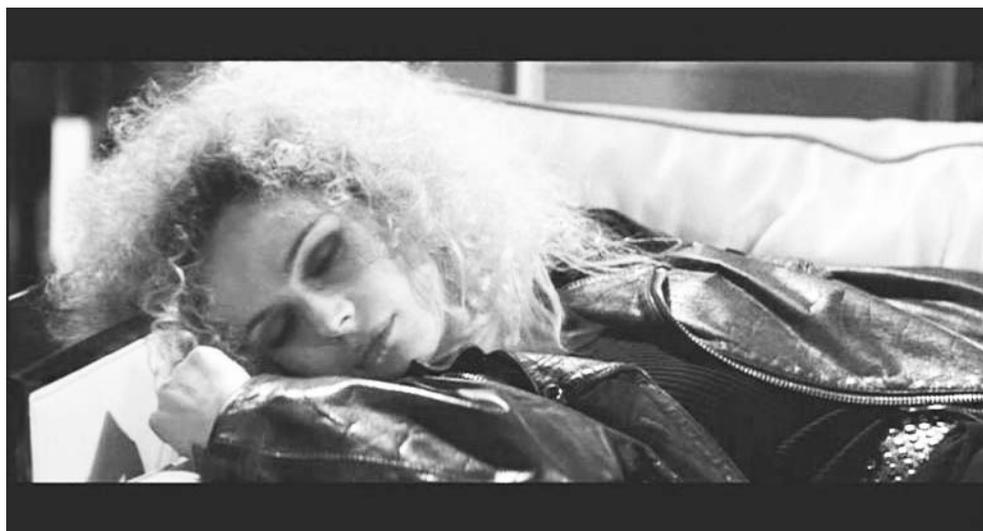
lo que presenciamos es, más que un muñeco de cera, un bello rostro femenino cuyas facciones se disuelven en pura materia gelatinosa (Figura 5); enunciado que *Carne trémula* resuelve en lo que sigue, cuando un corte de montaje nos lleva hasta el rostro de Elena (Figura 6) recuperándose ya del desfallecimiento. Las imágenes de ambos filmes interactúan, pues, de nuevo, con esta imagen (almodovariana) devolviendo al rostro femenino su bella forma, disuelta en la imagen (buñueliana) anterior.

Figura 5: Rostro femenino: de la forma a la materia



Pero las imágenes de *Ensayo de un crimen* incorporadas al filme de Almodóvar se relacionan también con éste también a otros niveles más específicamente narrativos, por ejemplo a propósito de los sentimientos de culpabilidad de los personajes. Del mismo modo que la intervención involuntaria de Elena en el tiroteo que deja parálitico a David y manda a Víctor a la cárcel, despierta en ella sentimientos de culpabilidad, Archibaldo, el protagonista de *Ensayo de un crimen* se inculpa, orgulloso, unos asesinatos que han sido fruto del azar. Esta vinculación narrativa encontraba ya un primer reflejo en formas escenográficas presididas por el círculo, así el tren circular con el que jugaba Archibaldo niño, que veíamos en las imágenes emitidas por televisión, encontraba su equivalente en la llamativa alfombra de círculos de colores de la entrada de la vivienda de Elena, como también en la vuelta completa que Víctor daba a Madrid en el autobús urbano antes de *infiltrarse* en la casa de Elena. Pues es la figura del círculo lo que preside el movimiento de la trama en ambos filmes: de hecho, *Carne trémula* concluye una navidad, con un nacimiento, aunque en este caso no en un Madrid vacío y abatido por el miedo, sino en uno festivo y alegre, con sus calles repletas de gente.

Figura 6: Rostro femenino: de la materia a la forma



8. Recapitulación y consideraciones finales

Hemos constatado cómo las evocaciones explícitas de otras obras preside el arranque de *Carne trémula*. Hemos constatado, también, el amplio impacto que tienen estas evocaciones, pues lo que a primera vista puede percibirse como meras incorporaciones, sean periodísticas, radiofónicas, musicales, televisivas, pictóricas o cinematográficas, destinadas sólo a adornar la diégesis, están, en realidad, plenamente *trabadas*, esto es, articuladas, de una forma u otra dependiendo de los casos, en el mismo tejido fílmico, convertido de este modo en rico palimpsesto de *citas* de otros textos. Así, un documento con la voz de Fraga proclamando el estado de excepción en España, además de adquirir, con su incorporación al filme, una nueva dimensión sonora, sirve de elemento contextualizador para la historia contada. Análogamente, el spot pintado en el lateral de un autobús subraya, en ese contexto anterior, un instante preciso, el nacimiento del bebé protagonista de la historia que va a narrarse. Y la incorporación al filme de un cuadro como *Dánae* de Tiziano, se constituye, además de en un elemento reflexivo cuya significación supera la mera referencia pictórica, en un enunciado que *dialoga* con la diégesis, así como en referencia iconográfica del filme. Y una copla muy popular, como el *Ay mi perro* de la Niña de Antequera, además de amueblar la banda sonora, sirve de enlace a las dos épocas de la historia de España donde transcurren los acontecimientos de la diégesis, por un lado, y por otro, contribuye a definir algunos de los personajes y figurantes que pueblan determinados espacios del filme.

Carne trémula ofrece igualmente *mise en abyme* cinematográficas con su inclusión tanto de una película secundaria, *Ensayo de un crimen*, como de un fragmento de *No-Do*, obras que, aun cuando una posea existencia propia y la otra haya sido creada exclusivamente para cubrir las necesidades de la película primera, ambas

operan sendas fusiones visuales. Además, la inclusión de algunos fragmentos de *Ensayo de un crimen* tejen un verdadero entramado entre los dos filmes que lleva a una reflexión del uno sobre el otro. Por su parte, con la incorporación de las imágenes de No-Do el filme enriquece, desde el punto de vista socio-cultural, la caracterización de la España donde tiene lugar el nacimiento del protagonista.

Ahora bien, aun cuando *Ensayo de un crimen* tiene, en efecto, entidad propia – su existencia es independiente del filme almodovariano-, la incorporación de algunos de sus fragmentos a *Carne trémula* conlleva una manipulación de la dimensión temporal consustancial al filme. Una simple medición permite comprobarlo: así, entre la imagen que muestra el título “Ensayo de un crimen” y la del disparo que alcanza a la institutriz en el cuello transcurren, en el filme de Buñuel, 4 minutos y 46 segundos, mientras que, entre esas mismas imágenes, pasa un tiempo de 6 minutos y 46 segundos, en el filme de Almodóvar, tiempo (del relato) que corresponde a un periodo considerablemente mayor de la historia, puesto que en ese intervalo temporal Víctor, recordémoslo, ha dado una vuelta completa a Madrid en autobús. *Carne trémula* modifica, por lo tanto, el tiempo del pase televisivo de la película de Buñuel¹⁰. Por otro lado, entre la imagen del disparo y la de Archibaldo cogiendo por el cuello al maniquí de cera para llevarlo al horno transcurren, en el filme de Buñuel, 65 minutos y 36 segundos, mientras que en el filme de Almodóvar sólo 42 segundos: si bien este intervalo de tiempo se correspondería con un tiempo de la historia más prolongado, teniendo en cuenta que incluiría el tiempo elidido que Elena ha permanecido inconsciente, en ningún caso puede ser coincidente con el tiempo anterior si tomamos como referencia el trayecto recorrido por los policías, quienes no pueden invertir más de 1 hora en llegar a la casa, mucho más teniendo en cuenta que, como les oímos decir a ellos mismos, estaban en el puente de Eduardo Dato, muy cerca de la casa de Elena, por tanto, cuando recibieron el aviso. En suma, *Carne trémula* manipula la dimensión temporal interna de *Ensayo de un crimen*, dilatándola, como en el primer caso, o condensándola, en el segundo, para así adaptarla a sus necesidades.

Concluimos. Al igual que otras obras del cineasta, el arranque de *Carne trémula* se descubre atravesado por una amplia gama de referencias intertextuales; unas, como el fragmento del No-Do, creadas exclusivamente para la ocasión; otras, como las imágenes de *Ensayo de un crimen*, con existencia propia pero manipuladas en alguna de sus componentes; y otras, como el *Ay mi perro* de la Niña de Antequera, o la *Dánae* de Tiziano, tal cual fueron concebidas por sus creadores; pero todas ellas enriqueciendo con su presencia y diálogos los tejidos que conforman esta notable película de Almodóvar.

¹⁰ Se dirá que el pase por televisión de un filme conlleva ya, con la inserción de la publicidad, por ejemplo, una alteración en el tiempo de proyección de la película. Es cierto, pero no lo es menos que el tiempo ocupado por la publicidad es siempre mucho menor que el que conlleva dar una vuelta completa a Madrid en autobús.

Referencias bibliográficas

- ALBADALEJO, Miguel (1988). *Los fantasmas del deseo. A propósito de Pedro Almodóvar*. Madrid: Aula 7.
- ALLINSON, Mark (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- ALMODÓVAR, Pedro (1997). *Carne trémula (guión)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- ARONICA, Daniela (2000). *Pedro Almodóvar*. Milano: Il Castoro.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (2006). *Ensayo de un crimen en Carne trémula*. **En:** *Turia*, nº 76. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 233-251.
- FORGIONE, Anna Pasqualina (2003). *Spiando Pedro Almodóvar. Il regista della distorsione*. Nápoles: Giannini Editore.
- GENETTE, Gérard (1999). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GUBERN, Román (2006). Afinidades involuntarias. **En:** *Turia*, nº 76. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 259-261.
- POYATO, Pedro (2007). *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar (1999)*. Barcelona: Octaedro.
- POYATO, Pedro (2010). Filiación (literaria e iconográfica) y relaciones (formales y conceptuales) de la obra fílmica. A propósito de *Ensayo de un crimen* (Buñuel, 1955). **En:** *Boletín Camón Aznar*, nº 106. Zaragoza: Ibercaja, pp. 227-250.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2005). *No-Do: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- SEGUIN, Jean Claude (2005). El espacio-cuerpo en el cine de Pedro Almodóvar o la modificación. **En:** ZURIÁN, Fran A.; VÁZQUEZ, Carmen (eds.). *Almodóvar, el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 229-242.
- SEGUIN, Jean-Claude (2009). *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- STRAUSS, Frédérick (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- VIDAL, Nuria (2002). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.

