

**METAFICCIÓN Y AUTORÍA EN *LOS ABRAZOS ROTOS* Y
DOLOR Y GLORIA, DE PEDRO ALMODÓVAR**

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA

cristina.guva@gmail.com

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Resumen: El cine posmoderno de Almodóvar, que ha ido evolucionando con el tiempo, tiene en común en todas sus etapas el intento de mostrar no solo un producto cinematográfico, sino también la propia creación de ese producto y de la autoría que se genera en ese proceso narrativo. La autoconfiguración de Almodóvar como autor se da, especialmente en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, a través de la mezcla entre metaficción y autoficción, con diferentes técnicas y el protagonismo de personajes creadores.

Palabras clave: Almodóvar, Metaficción, Autoría, Autoficción, Cine.

Abstract: Almodovar's postmodern cinema has suffered a development over the years. All its stages have in common the attempt to show not only the result of his work as a filmmaker, but also the creation itself of the films and of the authorship that borrows in that narrative process. Almodovar's self-fashioning as an author takes place, specially in *Los abrazos rotos* and *Dolor y gloria*, through metafiction and autofiction, and thanks to different techniques and the leading roles of creative characters.

Keywords: Almodóvar, Metafiction, Authorship, Autofiction, Cinema.

1. Introducción: metaficción y metalepsis como elementos posmodernos del cine de Almodóvar

Señala José Luis Sánchez Noriega al comentar en *Universo Almodóvar* las características del cine posmoderno dentro de la Posmodernidad que

la transparencia narrativa del cine clásico queda abolida de manera definitiva porque todo filme exhibe sin pudor las costuras de su confección, de manera que la suspensión de incredulidad por la que el espectador se sumerge con inocencia primigenia en el texto audiovisual queda suprimida en función de otro tipo de inmersión, más sofisticada, que adopta otras credulidades en función de las hibridaciones (2017: 115).

Esta exhibición de las costuras y la eliminación de la suspensión de la incredulidad a través del sofisticado artificio se lleva a cabo en infinidad de ocasiones en varias artes con la metaficción, el metalenguaje, la metalepsis de autor o ficcional que tan en consonancia están con la puesta en entredicho del estatuto de la realidad en la Posmodernidad de la que hablamos. Esta metalepsis ficcional, según la terminología de Genette, que transforma su significado desde la figura retórica clásica, es la «transgresión, figural o ficcional, del umbral de la representación» o «transgresión deliberada del umbral de *inserción*» (2005: 10). Los juegos metadieéticos o la superposición de niveles narrativos en el cine son ejemplos claros de la autoconsciencia representacional que el cine posmoderno denota. Además, esta metalepsis de autor puede tener en algunos casos una íntima relación con la autoficción¹.

En no pocas ocasiones se ha señalado la importancia de la metaficción en el cine de Pedro Almodóvar² como parte de su carácter postmoderno³. Este modo metaficcional se construye mediante varias vías: 1) la intertextualidad, en diversas formas; 2) la presencia de

¹ «Es posible identificar una faceta de la metalepsis “en verdad del autor”; cuando este parece ubicado entre dos obras, una contenida en la otra, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y aquel intradiegético de su ficción. Este matiz extra de la metalepsis del autor resulta fundamental para la descripción de la tendencia especular de la autoficción, pues el reflejo del autor en la obra incluye, entre sus atributos, el carácter de autor de una(s) obra(s) que, a su vez, puede(n) reflejar, de modo parcial o total, la obra que la(s) contiene. O sea, no solo se trata de un personaje que se identifica con el autor —gracias a lo cual el autor parece introducirse en la ficción—, sino de un personaje autor, cuya labor creadora se convierte, entonces, en un factor esencial» (Herrera Zamudio, 2007: 95).

² Ejemplos de ello pueden ser Navarro-Daniels (2002), D’Lugo (2002), González Álvarez (2013) o Sánchez Noriega (2017: 207-210). González Álvarez escribe: «en el caso de Pedro Almodóvar tal respuesta posmoderna se encauza mediante un dispositivo de relatos enmarcados en distintos niveles metafccionales y en diversas instancias tanto emisoras como receptoras» (2013: 126).

³ «Adjektivar al director como posmoderno sirve para contextualizarlo entre los cineastas surgidos en los ochenta cuyo estilo se caracteriza por la hibridación y reescritura de géneros, la ironía, la intertextualidad y el metacine, las identidades en tránsito o la artificiosidad y la fascinación visual» (Sánchez Noriega, 2017: 13. *Vid.* también pp. 113-118).

personajes que se identifican como creadores, que se definen normalmente por la estrecha relación entre sus vidas y sus ficciones; y 3) los distintos niveles de ficción o narrativos, a veces muy complejos.

En *Dolor y gloria*, por poner un ejemplo de esta complejidad, el narrador implícito o meganarrador, en terminología de Gaudreault y Jost (1995: 54-57), pretende asimilarse con el narrador explícito y protagonista de la película, autor empírico de *El primer deseo*, la película que el protagonista crea en la trama del film, y, además, mediante referencias biográficas, a la persona real Almodóvar; por último, a través de estrategias diegéticas y estilísticas, pretende que identifiquemos el narrador implícito con la imagen autorial⁴ o marca Almodóvar —la idea proyectada e interpretada por el público que unifica una serie de obras bajo una instancia creadora con un mismo nombre—. Así, el meganarrador nos habla de sí mismo en cuanto creador a través de la metaficción y de su idea de la creación y la autoría, que en las propias películas lleva a cabo a través de esos recursos metaficcionales y narrativos. Este film es una autoficción especular en tanto el doble ficticio del autor es también un autor, y en la diégesis principal aparece el producto de la acción creadora de ese personaje, lo que lleva hacia la *mise en abyme* (ver Herrera Zamudio, 2007: 100).

2. La autoconfiguración autorial en Almodóvar

Podemos ver en varias películas esta creación metafictiva y autoficcional como un proceso de autocreación como director-narrador-fabulador, como «Autor» en mayúsculas. Y es que el director se mostró desde los inicios de su carrera como un creador muy autoconsciente, practicando el *self-fashioning*⁵, la autoconfiguración autorial, tanto dentro como fuera de sus películas. De la misma manera que a los personajes creadores de sus films los define la relación entre ficción y realidad y él mismo mediante los niveles de ficción se muestra como creador en sus obras, esta relación creación-vida y esta autoconsciencia configuran a Almodóvar como autor, como creador, en tanto que, dentro de la lógica evolución, es poseedor de un estilo, un modo de contar y de concebir la autoría, una marca registrada, lo «almodovariano», lo que le ha llevado a «Ser un Asunto»⁶, a crear el «Universo Almodóvar»

⁴ Para el concepto de imagen de autor en las nuevas corrientes de análisis del discurso, ver Maingueneau (2009 y 2015). Podría equipararse con el concepto de autor postulado de Nehamas (1981, 1986 y 1987).

⁵ Este concepto de autoconfiguración autorial lo tomamos de Stephen Greenblatt (1984).

⁶ *Vid.* Muñoz (2009). «Almodóvar es un autor. Es decir, es uno de esos directores que tienen un estilo definido, perfectamente reconocible casi en cada uno de sus planos. Es más, es de los pocos que ha conseguido

(Sánchez Noriega, 2017: 13), a cumplir con la *función-autor*⁷. Encarna así Almodóvar de forma reconocible esta idea en tanto garante del sentido y estilo unificadores de un conjunto de obras que se relacionan por un mismo sello autorial, lo que se manifiesta también en lo que observa Marvin D'Lugo: «la promoción comercial de una serie de productos confeccionados bajo la rúbrica del autor cinematográfico, “un film de Almodóvar”, que, desde *Matador* (1986), circulan como la marca de consumo al estilo de los filmes de Hitchcock o de Buñuel» (2002: 81). Esto está en la base del éxito comercial internacional de un autor que aparentemente nació muy apegado a lo local, en un Madrid tan reconocible como único.

Habría que añadir los cameos que hace en varias de sus películas, juego de niveles narrativos, autorreferencialidad y autoconsciencia que ayudan a configurar su figura de autor y de «asunto», que a veces se lleva a cabo de forma directa, con su figura, y, otras, indirecta, mediante la presencia de su madre real en algunas de sus películas⁸. Esta presencia concreta, física, en el contenido de sus obras es una manera de hacer presente el cuerpo del autor, no solo su nombre o su marca. El cuerpo como elemento visible en un conjunto de niveles narrativos de distintas capas de realidad y ficción sirve para corporeizar materialmente el corpus y unir así al creador (individuo real) con su obra. La presencia de la enfermedad en *Dolor y gloria*, que imposibilita la creación del autor, es la mejor muestra de la unión indisoluble de cuerpo y corpus. Así, «sus películas y el andamiaje de su celebridad en la prensa sirven para hacer resaltar la fórmula especial de su concepto de la creatividad artística. Es uno que se vale de la actividad literaria que coincide metafóricamente con su propia autoidentificación como “autor” cinematográfico» (D'Lugo, 2002: 79). Las películas *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria* siguen esta línea metaficcional en todos sus elementos, como veremos.

crear un adjetivo, la mejor constatación de la existencia de un mundo propio, tanto en temática como en estilo» (García Gómez, 2018: 469).

⁷ Ver para el concepto de *función-autor* Foucault (2010).

⁸ Conocemos esta identificación autobiográfica y muchas otras por cantidad de paratextos epitextuales (ver Genette, 2001: 295-348) de Almodóvar como autor empírico (entrevistas, conversaciones, coloquios públicos, etc.). La presencia de la figura materna como remanente autobiográfico y huella autorial es decisiva en el cine de Almodóvar. Además de la intervención como actriz en varias de sus películas, el autor la introduce de una forma u otra en *Todo sobre mi madre*, en la escena en que la madre lee a su hijo, en *Volver*, con el regreso al pueblo («Ella es el origen de todo, porque [*Volver*] es una evocación de los diálogos internos que mantengo con ella» [*La vanguardia*, 2005]), o en *La flor de mi secreto* y *Dolor y gloria*: «Yo hice, deliberadamente, un retrato idealizado de mi madre en *La flor de mi secreto*. En esta película [*Dolor y gloria*] está la madre joven que saca adelante a la familia (Penélope Cruz) y la que encarna Julieta Serrano» (Montano, 2019). *Dolor y gloria* es la culminación de este homenaje a la figura materna: no solo concede la importancia decisiva que tuvo en su vida a través de las consecuencias de su muerte para él, desoladoras, sino que recrea sus momentos juntos en la infancia y las conversaciones que el autor quiso haber tenido con ella antes de morir. En su ficcionalidad habitual, esos diálogos filmados son metaficcionales, pues versan en ocasiones sobre la reacción de su madre hacia sus películas, en uno de los mejores momentos del film.

3. Almodóvar fabulador

En este mundo de la creación almodovariana que transcurre desde la escritura del guion, la selección y dirección de actores, el vestuario, los decorados, la música, el montaje, etc., literatura y cine se unen en la figura del fabulador, que lo que quiere es contar historias. El estilo literario de algunos de sus diálogos, los entramados narrativos a veces tan complejos que parecen novelescos, la intertextualidad, los personajes relacionados con la literatura, y el juego de niveles narrativos hacen de Almodóvar un ejemplo de buenas relaciones entre cine y literatura, demostrando que la adaptación de una novela para el cine no es la única forma de aunar ambas artes⁹. Y es que «en el director manchego ha confluído el nudo gordiano en el que se abrazan literatura y cine; el de la narratividad, el de la fábula, el de la fascinación por contar, por imaginar historias, el de los cuentos de Calleja infantiles, el de la ficción irreprimible» (García-Abad, 2004: 362). La cualidad de director o creador literario, narrativo, con mente de escritor, se ha señalado en más de una ocasión, a veces como elemento positivo¹⁰ y otras no tanto¹¹. En cualquier caso, este elemento literario ha sido definido como característico de su estilo de autor: «Víctor Fuentes, Alejandro Varderi y Almeida apuntan, entre otros, hacia implicaciones literarias para entender tremendo éxito, la originalidad de la poética fílmica de Almodóvar» (García-Abad, 2004: 362-363).

Su afición por la literatura fue algo temprano, como él mismo cuenta¹², y probablemente lo que le impulsó también a la creación. La lectura intensa, sobre todo de los autores

⁹ También ha hecho uso de esta modalidad, por ejemplo, en *Carne trémula*, adaptación de una novela de Ruth Rendell, o en *Julietta*, adaptación de tres cuentos de Alice Munro. Es significativo que sea precisamente un libro de Alice Munro, *Escapada*, el que aparece en plano detalle en el inicio de su película *La piel que habito*, en manos del personaje de Marilía, quien se lo lleva a Vera, que finalmente acabará escapando, como presagiaba el título de Munro.

¹⁰ «Juan José Millas señalaba por encima de cualquier otra, la cualidad de un director, Almodóvar, con una “cabeza de escritor, porque antes de traducir su experiencia en imágenes las hace pasar por la criba de la escritura, como Hitchcock o Woody Allen”» (García-Abad, 2004: 364).

¹¹ «El esmero excesivo que dedica a la escritura es un reproche que se le hizo a Almodóvar [...] a propósito de *La flor de mi secreto* (1995); los diálogos de la película, efectivamente, han sido considerados “demasiado literarios” [J. L. Sánchez Noriega]. Preciso es señalar que casi todo en esta obra remite a la literatura. Más allá del propio asunto [...] está el enfoque narrativo que recuerda sobre todo a las letras: se parece a los mejores procedimientos literarios» (Jaime, 2000: 297).

¹² «¿Leía también mucho? Sí, siempre. Tenía yo nueve años cuando compré los primeros libros. [...] A partir de ahí mi relación con la literatura fue muy apasionada, a través de los autores franceses, sobre todo. Inmediatamente después, cuando me vine a Madrid en 1968, era el momento del *boom* de la literatura sudamericana en todo el mundo, leí compulsivamente y tenía mucha más información acerca de la literatura» (Strauss, 1995: 18-19).

latinoamericanos de ese momento, los del *Boom*¹³, hizo de catalizador para que Almodóvar se decidiera a contar historias, al principio mediante el cine con cortometrajes y a través de la literatura, que también practicaba en sus inicios. Así, su oficio como director cinematográfico —la escritura literaria la dejó más adelante—¹⁴ se fue consolidando con las dotes del fabulador, con el impulso intacto de contar historias que tuvo desde los primeros momentos: «Desde que yo cojo la cámara de Super 8, mi primera intención siempre es la del fabulador, del narrador de historias» (Strauss, 1995: 16).

4. Personajes creadores en el cine de Almodóvar

Como comentábamos antes, y como señala Marvin D'Lugo (2002: 79-80), muchos de los personajes de Almodóvar son escritores o creadores. En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), su primer largometraje, Pepi quiere ser escritora e intenta escribir la historia de sus amigas Luci y Bom para grabarla, aunque este proyecto no llega a ningún sitio y Pepi se dedica a un tipo de creación comercial, escribiendo anuncios televisivos de «Bragas Ponte», en una doble definición comercial-artística de la autoría. En *Entre tinieblas* (1983), el personaje de sor Rata de Callejón es, a escondidas, una escritora de novelas sensacionalistas que publica gracias a su hermana bajo el seudónimo de Concha Torres y cuyas obras se han convertido en auténticos *best sellers* en el país. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), Lucas —el escritor y director Gonzalo Suárez— y su mujer son escritores; él va a casa de una prostituta para documentarse y escribir una novelita porno, pues cree que se leen mucho y su editorial le ha rechazado su obra *Memorias de un dictador*; y ella lleva diez años escribiendo una comedia. En *La ley del deseo* (1987) Pablo es director de cine¹⁵ y guionista; de él explica Almodóvar: «lo que más me interesaba cuando empecé a escribir la historia era la relación del director con el proceso de creación, el modo en que su vida impregna absolutamente su trabajo y este vampiriza su vida. El personaje casi vive para contar historias» (Strauss, 1995: 82). Esto mismo es lo que pasa en *Dolor y gloria* (2019), cuyo protagonista, el

¹³ «The writers of the “Boom” who gave back to Spanish-language narrative a love for telling stories, for the mixing of reality and fantasy, that originated with Cervantes. The young Manchegan director brings that same fascination with the power of the storyteller to the film screen» (Víctor Fuentes, en García Abad, 2004: 363).

¹⁴ «He escrito casi todos los días de mi vida, pero me siento un escritor frustrado. [...] Al final, creo que el ejercicio frustrante de todas estas disciplinas (a las que añado la de fabulador nato, siempre quise contar historias y no esperé a que me dieran permiso para hacerlo), como decía, el ejercicio frustrante de todas estas disciplinas me ha venido bien como director» (Investidura, en García-Abad, 2004: 361).

¹⁵ Aunque «su oficio se ve no en el acto de filmar sus creaciones, sino en su identidad como guionista, poniendo su profesión de escritor creativo encima de la de un técnico de la imagen» (D'Lugo, 2002: 85).

director de cine *alter ego* del mismo Almodóvar —la imagen, incluso la microgestualidad del trabajo actoral de Antonio Banderas es una autorreferencia autorial—, no encuentra el sentido de su vida al no poder seguir rodando ni escribiendo por culpa de los dolores¹⁶.

En *¡Átame!* (1990), Max Espejo, director de cine, graba con Marina una película de terror; además, como explica Sánchez Noriega,

el formato de *cine en el cine* adopta mayor complejidad en la secuencia en la que Máximo Espejo se excita con la contemplación de una película en la que aparece Marina, la cual, a su vez, se excita al ver otro filme en un televisor... de manera que se retuerce la *mise en abyme* con un paralelismo donde, al final, *el deseo se alimenta no de la realidad, sino de la contemplación (en otro) del propio deseo* [...]. El simbolismo otorgado al apellido Espejo adquiere mayor sentido en este fragmento netamente especular (2017: 105-106).

En *Kika* (1993), Nicholas, el escritor americano, crea la novela *Me enamoré de un farsante*, en la que un escritor mata a su mujer. Redacta más novelas sobre crímenes, destinadas a ser *best sellers*, hasta que sabemos que él asesinó a su esposa como en la primera novela y que la narración que le deja a *Kika* antes de morir es, cambiándole el título, su autobiografía de asesino en serie, en una mezcla brutal de ficción y realidad. En *La flor de mi secreto* (1995), todo gira en torno a la literatura: Leo es una escritora de ficciones sentimentales bajo el seudónimo de Amanda Gris, a la que por su situación personal (la deja el marido, es alcohólica y está sola) solo le sale escribir novelas negras. En *Todo sobre mi madre* (1999), Esteban, el hijo de Manuela, quiere ser escritor. En *Hable con ella* (2002), Marco, novio de Lydia y amigo de Benigno, es periodista y hace libros de viajes. Y en *La mala educación* (2004), Ignacio crea relatos y Enrique es director de cine.

En casi todas estas obras la vida de estos personajes y sus ficciones van de la mano y se entrecruzan. Ocurre así sobre todo en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, donde Pepi quiere crear a partir de la biografía de sus propias amigas, a las que explica que deben *actuar* sus personajes. También sucede en *La ley del deseo*¹⁷; en *Kika*, en la que «volvemos a la paradoja de la relación entre el arte y la vida que fue la base de la autoría elaborada en torno a

¹⁶ Respecto a esta dependencia extrema hacia el oficio dice el director en una reciente entrevista: «Hay muchas películas que hablan de directores en crisis. Pero si hay una que conecta con *Dolor y gloria* es *¡Arrebato!*, de Iván Zulueta. Y no es por las referencias a la heroína, sino porque en las dos películas está muy presente la vampirización que produce el cine, que te traga, te devora y te lleva a un lugar donde todo lo demás desaparece» (Montano, 2019).

¹⁷ Dice Almodóvar que «el director se ve en su vida personal contagiado de su carácter como director, y como director no permite que las cosas sean como son sino que las impone, las dirige, las crea y se las inventa. Es decir, que se convierte casi en el creador de su propia vida. Esto, que es una especie de deformación profesional, es algo que siento muchas veces. Un director que acostumbra a escribir sus historias adquiere una especie de sabiduría acerca del devenir de las cosas, lo que es más propio del escritor» (Strauss, 1995: 84). Para un análisis de la *autoficción* en *La ley del deseo* y *La mala educación* vid. Sánchez Noriega (2017: 32-34).

los vídeos biográficos de Pepi (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) y luego el entramado del conflicto entre Pablo Quintero y Tina en *La ley del deseo* en torno al aparato cinematográfico» (D'Lugo, 2002: 87), pues Nicholas pone en práctica los crímenes que ha escrito en sus novelas, o narra los asesinatos que ya ha llevado a cabo; en *La flor de mi secreto*, donde la trayectoria vital de Leo y su faceta de escritora discurren por el mismo camino; y en *La mala educación*, donde el relato «La visita» cuenta en su primera parte la historia real de los chicos y en el final y la filmación de la película pretende dar un remate a lo que les ocurrió de niños, en parte en forma de venganza hacia el Padre Manolo.

5. Personajes creadores entre realidad y ficción en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*

En *Los abrazos rotos*, Mateo/Harry Caine es también director de cine en una época y guionista y escritor en otra. Como en las anteriores películas señaladas, su vida y su creación están tejidas juntas, marcadas la una por la otra. En 1994, en el rodaje de la comedia *Chicas y maletas*, se enamora de la que será la actriz principal, Lena, cuyo amante, Ernesto Martel, será el productor de la película. La venganza del amante al enterarse de la historia de amor de ambos se realiza a través de la creación: destruye la película, espacio de origen del amor de Mateo y Lena, montándola a su gusto, con las peores escenas y ordenando quemar el resto de cinta. También el montaje que hace Harry catorce años después con las cintas recuperadas de *Chicas y maletas* le sirve como redención, como ese acabar (aunque sea a ciegas)¹⁸ que le permite volver a ser él mismo, Mateo, y recuperarse y cerrar esa parte de su pasado para poder continuar su vida, a pesar de la ceguera, que no desaparecerá, pero que deja de ser símbolo del dolor que permanece.

La actuación recíproca de realidad y ficción se aprecia también en *Los abrazos rotos* en su doble sentido: la realidad interviene en la ficción porque Lena se rompe la pierna, de modo que Mateo se ve obligado a cambiar el final de la película; y la ficción moldea la realidad, porque como hemos dicho la ficción en la que se desarrolla *Chicas y maletas* es el espacio donde Mateo y Lena se enamoran. A cambio de acabar la película, Lena se queda con Ernesto, que la ha maltratado y a quien odia, y el montaje de las escenas de la Lena ficticia sirve a Harry para cerrar su historia y recobrarle como Mateo.

¹⁸ «Lo importante es terminarla. Las películas hay que terminarlás, aunque sea a ciegas» (Mateo en un diálogo al final de la película).

En *Dolor y gloria* (2019), el protagonista, Salvador Mallo, es un director de cine, trasunto del propio Pedro Almodóvar¹⁹, como hemos dicho, que tras haber llegado al éxito mundial se ve recluso, presa del dolor, la soledad y la depresión que le produce el no poder escribir, rodar ni trabajar en general. Además, compone piezas a medio camino entre el relato —el personaje dice que no es un relato—, la pieza dramática —el personaje dice que no es una obra teatral— y la confesión autobiográfica, que Alberto Crespo, el actor que protagonizó su película *Sabor*, con quien se reencuentra treinta y dos años después, interpreta como monólogo dramático para relanzar su carrera. Salvador no quiere que su autoría aparezca de ninguna forma y cede tanto los derechos como el espacio autorial de la firma al actor. Esta voluntad de ocultamiento choca con la autoficción²⁰ y el contenido autobiográfico tanto del monólogo, interpretado en el espejo del otro que es el actor, como de la propia película —por más que el director diga: «*Dolor y gloria* no es autoficción, pero es cierto que la película parte de mí mismo» (Almodóvar, 2019: 9)—.

La autoría de su escrito, sin embargo, no se puede borrar, pues el protagonista real de su historia autobiográfica de amor y adicción ve la humilde obra teatral independiente y se reconoce —y reconoce al autor— en esa historia, con la ayuda de la máscara del actor, que estaba ya conectado al director por *Sabor*, su película de hacía 32 años. La vida, la realidad del relato, no solo ancla al creador con su obra a su pesar, sino que posibilita que el autor sea creador de nuevo, propiciando un encuentro sanador que cierra viejas heridas. Salvador se decide por fin a acudir a médicos para controlar su dolor, dejar la heroína y volver a rodar. Todo gracias a esa obra escrita que quiere repudiar como obra menor, no artística, que es presentada en un pequeño teatro de Madrid por un solo actor en horas bajas.

¹⁹ No es casual que el personaje se llame Salvador, e incluso esta elección del nombre tiene relación simbólicamente con la autoficción. En una reciente entrevista Almodóvar declara: «en mi película sentí la necesidad de salvar a Antonio [Banderas, quien interpreta el personaje de Salvador], porque, si lo salvaba a él, también me salvaba a mí» (Montano, 2019).

²⁰ En la autoficción cinematográfica la identificación entre autor (guionista y director) y personaje dependerá del nombre y/o imagen, no solo de la homonimia entre ambos como en la autoficción de obras literarias (Herrera Zamudio, 2007: 53). En este caso no hay identificación por el nombre, pero sí, de manera bastante clara, por la imagen, además de cumplir con otros aspectos del «protocolo de identidad» (homonimia indirecta, por los datos personales; función vocal con el narrador en voz en *over*; función actoral con los rasgos temáticos de identidad, personalidad y universo, y el rasgo metadieгético por su responsabilidad en el segundo relato que es *El primer deseo*) (Herrera Zamudio, 2007: 59-69).

6. Entre el éxito comercial y el cine de autor, la pseudonimia

La oposición entre obra artística/obra comercial, *best seller*, la veíamos ya en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en la doble creación de Luci de la biografía de sus amigas y los anuncios disparatados de bragas que le darán de comer; en *¿Qué he hecho yo...?*, donde Lucas quiere escribir una novelita porno porque sabe que se venden mucho; en *Entre tinieblas*, donde sor Rata escribe lo que sabe que son obras sin ningún valor artístico, pero que, sin embargo, se convierten en grandes éxitos; en *Átame!*, el director de cine Máximo Espejo define la película *El fantasma de medianoche* como un subproducto de terror que le está saliendo bastante personal; en *Kika*, donde Nicholas utiliza su instinto asesino para escribir *best sellers* sobre crímenes y accede a trabajar para el *reality* de Andrea como guionista; en *La flor de mi secreto*, donde la capacidad creadora de Leo se ve coartada por la editorial, que le exige aquello que se vende, etc.

En *Los abrazos rotos* el trabajo como director de Mateo, hombre cuyas obras artísticas son importantísimas en su vida, choca con la idea que repite en un par de ocasiones Judit de aceptar encargos porque necesitan el dinero: «Id pensando en el próximo guion. Algo de fantasía o de terror para niños, es lo que mejor se vende»²¹. Mateo/Harry, sin embargo, se mantiene como un autor comprometido con su arte y su libertad creadora, que se manifiesta en la propuesta de escribir un guion sobre el hijo de Henry Miller y otro improvisado y disparatado sobre vampiros que crea con Diego. En *Dolor y gloria* este compromiso con el arte se ve en la forma que adquiere la carrera consolidada del director, a quien se le dedican homenajes y estudios, y cuyas películas se estrenan remasterizadas —recordemos el título de la obra, *Dolor y gloria*—. El director es incapaz de crear en ese estado porque su compromiso con sus películas es absoluto y necesita de la plenitud de su fuerza física y mental para dedicarse a la creación.

En algunas de las películas de Almodóvar aparecen también los pseudónimos artísticos: Amanda Gris, Concha Torres, Huma Rojo, etc. El pseudónimo que utiliza Mateo Blanco, Harry Caine, pasa de ser un elemento lúdico, que además viene de lejos en Almodóvar²², a ser el elemento que le permite a Harry sobrevivir, pues, como dice él mismo du-

²¹ Diálogo de la película.

²² «Uno imagina que usted mismo pudiera tener ganas de tomar un seudónimo para rodar películas... ¡Sí! Muchas veces he tenido esa tentación. Sobre todo porque es una especie de lucha contra el tiempo. Utilizar un pseudónimo significa empezar de nuevo. [...] Incluso llegué a pensar en el seudónimo Harry Cane. Porque, si lo pronuncias rápido, se oye Hurricane, ¡huracán! Pero mi hermano me lo prohibió» (Strauss, 1995: 184).

rante una conversación con Judit aún en el hospital, «Mateo ha muerto». El dolor empuja a Mateo a la necesidad de ser otro y ya que, como dice Almodóvar, «utilizar un pseudónimo significa empezar de nuevo», «Harry Caine» se convierte en su única salida durante esos catorce años. La película comienza con el siguiente diálogo:

—¿Cómo te llamas?

—Harry Caine. Antes me llamaba Mateo y era director de cine. Desde muy joven siempre me tentó la idea de ser alguien más además de yo mismo, vivir una sola vida no me bastaba, así que me inventé un pseudónimo: Harry Caine, un aventurero que por avatares del destino se convirtió en escritor. De momento le hice firmar todos los guiones y relatos que escribí. Durante años Mateo Blanco y Harry Caine compartieron la misma persona: yo. Pero hubo un momento en que de modo abrupto no pude ser otro que Harry Caine. Me convertí en mi pseudónimo, un escritor hecho a sí mismo por sí mismo. Solo había un detalle que no había previsto, Harry Caine sería un escritor ciego.

En la mitad del breve monólogo aparece el plano de unas manos tecleando en una máquina de escribir. Este objeto se torna simbólico cuando se identifican realidad y ficción, como si se escribiera la propia vida, y se carga de significación cuando vemos que es un elemento que se repite en las películas de Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *La ley del deseo*²³, *La flor de mi secreto*, *La mala educación*).

La ceguera provocada por el accidente en el que muere Lena le arrebató a Mateo las imágenes, que son parte de su materia de creación²⁴, de forma que solo le quedan las palabras, y no puede ser ya el creador Mateo, director de cine, solo el guionista y escritor. El auténtico, el autor, ha muerto en el accidente, queda el falso, el pseudónimo, que de divertimento pasa a ser refugio y desaparece en el acto final de creación, que le hace recuperar a Mateo su identidad. Lo contrario ocurre en *Dolor y gloria*, donde el autor desaparece como creador sumido en la melancolía y los dolores crónicos, pero que renace gracias al reencuentro con su pasado, de una forma encadenada: vuelve a ver al actor protagonista de su película *Sabor* treinta y dos años después, cede a este un relato-monólogo-confesión que ha escrito sobre su gran amor del pasado, el actor lo interpreta como monólogo dramático en un teatro y el hombre amado ve la representación una noche, se reconoce, reaparece mo-

²³ «La máquina de escribir aparece solo [el libro es de 1988] en la primera y la sexta película de Almodóvar. En la primera, Pepi aprende a escribir a máquina para hacer el guión o el cuento de la vida de Bom y Luci. En *La ley del deseo*, la máquina es el instrumento maligno a través del cual se teje la red de equívocos y engaños que conducen a la tragedia final: las cartas falsas y las verdaderas, el guión, todo sale de ella y ella acaba cayendo en el vacío de la noche para estallar como una pequeña bomba cuando ya nada tiene remedio» (Vidal, 1988: 259).

²⁴ «Las imágenes son la base de su trabajo. Vivir en la oscuridad supongo que para él es la muerte» (Judit en un diálogo de la película).

mentáneamente en la vida del autor y esto lo ayuda a tomar la determinación de sanar para poder volver a crear, volver a ser un autor.

7. Niveles narrativos en *Los abrazos rotos*

El complejo aparato de niveles narrativos es otro de los elementos importantes de la metaficción en *Los abrazos rotos*, como ya habíamos visto en *La mala educación*. Jordi Costa (2008) ve en la escultura móvil de la encrucijada donde tiene lugar el accidente el símbolo de todo ese entramado narrativo y de pasiones que se entrecruzan:

El Jugete del Viento de César Manrique, situado en la rotonda de Tahíche (Lanzarote), preside la encrucijada clave en el complicado laberinto narrativo de *Los abrazos rotos*: no es imprudente considerar que Almodóvar puede haber visto en la escultura el perfecto símbolo de esa cosmología de afectos, obsesiones, amores condenados, traiciones y otras pasiones orbitales que da forma a su película. [...]. *Los abrazos rotos*, por su parte, es una manifestación extremada de lo que podría llamarse el Barroco Almodovariano —concepto que quizás halló su plenitud en *Hable con ella* y *La mala educación*—, un juego de máscaras, tiempos, niveles narrativos y registros estéticos.

Fuera esta la intencionalidad simbólica de Almodóvar o no, la imagen nos sirve para explicar la complejidad de esos diferentes niveles, con distintas formas y en movimiento. La creación dentro de la creación la apreciamos desde el principio: los títulos de crédito muestran a los dobles de los actores principales mientras diferentes trabajadores del rodaje entran y salen del plano. Estos dobles de luces son sustituidos por los actores principales, Penélope Cruz y Lluís Homar, en un momento del rodaje donde no estaban actuando, mostrándonos así Almodóvar su propia creación en un acto de autoconsciencia²⁵. Ya vemos aquí dos niveles narrativos: la película muestra a los actores que harán de personajes ficticios en la película y, en un segundo nivel, a los dobles de esos actores. Había utilizado antes Almodóvar imágenes donde mostraba la propia creación de la película: *¿Qué he hecho yo...?* comienza con la voz de Almodóvar dando explicaciones a Carmen Maura, la actriz protagonista, y una cámara desde lo alto muestra otra cámara y el equipo de rodaje, donde está el propio Almodóvar (Allinson, 2003: 31).

²⁵ «Estas imágenes fueron grabadas, sin que los protagonistas lo supieran, por la cámara de video que se conecta a la cámara de Panavisión con la que se graba la película. [...] Elegí estas imágenes para empezar la película porque son imágenes usurpadas y furtivas que ya establecen el cine como territorio donde transcurrirá gran parte de la acción» (*Pressbook*, 2009).

A partir de esos créditos iniciales, nos sumergimos en el mundo del director y escritor Harry Caine/Mateo y de sus creaciones. La primera que vemos, como guion en la máquina de escribir, es *Madres paralelas* —de la que Harry afirma: «me gustaría añadir un epílogo final»—, película cuyo cartel²⁶ veremos después en la pared, en el momento en el que Mateo conoce a Lena. Pero la creación principal que vertebra *Los abrazos rotos* es *Chicas y maletas*, comedia que apreciamos en muchos niveles: presenciamos cómo Mateo corrige el guion en su despacho, las pruebas de fotografía, o el propio rodaje con Lena, la protagonista, haciendo de personaje principal en *Chicas y maletas*; además, el productor, Ernesto Martel, amante de esta, manda a su hijo que filme un documental sobre la grabación de la cinta, el *making-of*, para vigilarla, y vemos cómo él graba dentro y fuera del rodaje, aunque el director se lo haya prohibido, en una continuación de la ficción en la realidad.

No solo observamos la filmación del rodaje de *Chicas y maletas*, sino que vemos al productor revisando diariamente las imágenes del *making-of* —del rodaje de la película y de la relación Mateo-Lena, como un *making-of* de su vida— con una lectora de labios que le recita sin inmutarse lo que pronuncian las imágenes. Gracias a esto Ernesto descubre la historia de amor de Lena y Mateo. Lena, que ve a Ernesto hijo grabarle tras estar con Mateo, se encara con él mientras la cámara graba, hasta que decide dirigirse a Ernesto a través del objetivo, sabiendo que él la vigila a través de ese medio. Estas imágenes las vemos en la proyección que Ernesto hace más tarde en su casa. En el momento en el que ella se dirige a él en la grabación, Lena entra por la puerta y ella misma pone voz a su imagen. Así une los dos niveles narrativos: Ernesto escucha a la Lena de verdad que tiene a sus espaldas y la observa en la pantalla, ella lo deja y le dice que lo desprecia por partida doble. Tras esto, él empuja a Lena por las escaleras y, al romperse esta la pierna, tienen que cambiar el guion de *Chicas y maletas*, haciendo que la realidad quede representada en la comedia, donde deciden rodar lo que acaba de ocurrir, repitiendo la imagen en los dos niveles narrativos.

Al acabar de rodar vemos cómo Mateo selecciona las tomas buenas de su comedia, de forma que observamos en otro nivel las imágenes de la película rebobinando, a cámara rápida, etc. La cinta y la vida de Mateo se unen en un plano en que la cinta gira rebobinando y Mateo baja la escalera de caracol girando en un plano cenital.

²⁶ La aparición de carteles de otras películas, ficticias, propias o futuras, es una constante en el cine de Almodóvar: lo podemos ver en *La ley del deseo* con *El paradigma del mejillón*, en *Hable con ella* con *Amante menguante*, en *La mala educación* con *La nuit de Madrid*, *La abuela fantasma* (hace mención a *Volver* [2006], en todo lo referente al personaje de Carmen Maura. En paratextos diversos el propio autor indica esta conexión) y *Los amantes pasajeros* (que aparecería posteriormente en 2013), en *Los abrazos rotos* con *Chicas y maletas* y en *Dolor y gloria* con *Sabor*.

8. Metaficción en *Dolor y gloria*

Dolor y gloria también presenta una metaficcionalidad en varios niveles: en primer lugar, el recurso del cine dentro del cine se encarna en *Sabor*, el éxito cinematográfico pasado que la filmoteca reestrena y cuyo cartel decora la pared de la casa de su actor protagonista. No vemos escenas de la película, pero su intrahistoria se nos relata indirectamente por parte de su director. Este explica, en compañía del actor protagonista, a través del teléfono en manos libres a una filmoteca abarrotada de público que le espera tras ver la película, que su enfado y ruptura con el actor tuvo que ver con que este incumpliera la promesa de no tomar heroína en el rodaje —el personaje era un cocainómano, lo que para el director suponía el temperamento contrario a la adicción a la heroína—. En el reencuentro el director se trasmuta en el actor, puesto que de la mano de este empieza a fumar heroína —de hecho, el relato se da bajo el influjo de la droga—, mientras que el actor se transforma en el director, dado que se apropia de su monólogo —titulado precisamente *La adicción*— y lo interpreta como suyo sobre las tablas. Solo el pasado, encarnado en el personaje de Federico, resuelve el nudo enmarañado de las dos historias y devuelve a cada personaje a su plano.

Por otro lado, la ficción se inserta en la narración fílmica que contemplamos a través del monólogo *La adicción*, escrito en el pasado por el director y encontrado por el actor en el ordenador del primero. La adicción del título, sin embargo, no se refiere a la suya propia, sino a la de Federico, el viejo amor a quien tuvo que abandonar por sus problemas con las drogas. El relato, además, habla precisamente del olor de los cines de la infancia, donde se fragua todo, elemento que Almodóvar menciona en varios paratextos epitextuales²⁷; por ello, esta sería una nota autoficcional más —puesto que el autor empírico se proyecta ficcionalmente en la obra para problematizar la referencialidad del yo autorial (ver Casas, 2018: 69)— que se suma a la metaficción.

Otro registro de la metaficción, quizá menos explícito, es la presencia en este largometraje de las películas anteriores de Almodóvar²⁸. Los diálogos con la madre hablando sobre

²⁷ «Yo desde mi infancia establezco una relación directa entre el cine y la orina, porque los niños orinábamos detrás de la pantalla, de modo que el cine en mi infancia olía literalmente a pis» (ver Reviriego, 2019). Es importante entender aquí el contexto epitextual del protocolo de identidad de la autoficción cinematográfica (ver Herrera Zamudio, 2007: 78), puesto que este tipo de paratextos van a coadyuvar a la identificación entre autor y personaje (especialmente cuando no son homónimos, como aquí), y van a tener una función enfática de esta identificación.

²⁸ Lo han sabido ver bien Noel Ceballos (2019) y Alberto Corona (2019).

si le gustaba o no salir en sus películas y la autoficción²⁹ y lo que opinaban sus vecinas tanto de ellas como de aparecer en ellas³⁰, la vuelta a la infancia que aquí vemos en la mudanza a Paterna y las figuras del niño y su madre —Penélope Cruz—, la vuelta al pueblo y los grupos de mujeres familiares y vecinas —como en *¿Qué he hecho yo...?*, *La flor de mi secreto* y *Vol-ver*—, con las mujeres lavando en el río mientras cantan, el primer deseo y el primer cine, el colegio de curas y la consciencia autobiográfica —como en *La mala educación*—, el protagonista director de cine y la metaficción del cine dentro del cine —como en *La ley del deseo*, *La mala educación* y *Los abrazos rotos*³¹—, incluso algunos de los actores —Antonio Banderas, Penélope Cruz, Cecilia Roth, Julieta Serrano—, cuya aparición aquí es un modo velado de insertar su filmografía en esta revisitación de su carrera.

Más allá de estos elementos, la metaficción en *Dolor y gloria* se escenifica y condensa en la escena final: tras decidir buscar solución a su estado, el director quiere volver a crear, reinicia su actividad con el proyecto cinematográfico llamado *El primer deseo*³², azuzado por el hallazgo del dibujo que el albañil le hizo de niño con la carta que le escribió. En el momento en el que vemos un plano de una de las imágenes de su recuerdo, la madre, de joven —Penélope Cruz— con él mismo de niño durmiendo en la estación en su camino a Paterna, el plano se abre, se ve la pértiga del micrófono y descubrimos que la escena es el set de rodaje, donde vemos dirigir al director. Al menos parte de la película que hemos visto, la que nos cuenta que el autor no es capaz de crear pero sí de recrear el recuerdo, la memoria de infancia, es la propia creación que consigue escribir y filmar, *El primer deseo*³³, y que solo se nos desvela como tal metaficción en la última escena de la película. Pasado y presente, autoficción de primer grado —*El primer deseo*— y de segundo —*Dolor y gloria*— se encuen-

²⁹ «Madre: No pongas esa cara de narrador. No saques esto en ninguna de tus películas. No me gusta que salgan mis vecinas. ¡No me gusta la autoficción!

A Salvador le divierte oír a la madre hablar de autoficción.

Salvador: ¡Pero qué sabes tú de autoficción!» (Almodóvar, 2019a: 155).

³⁰ «Madre: [...] A mis vecinas lo les gusta que las saques, piensan que las tratas como unas catetas» (Almodóvar, 2019a: 155).

³¹ «*Los abrazos rotos* (2010), ese metalingüístico salto sin red, podría haber acompañado a *La ley del deseo* y *La mala educación* como final de una trilogía sobre cine dentro del cine, [...] había algo en su juego de espejos estructural» (Ceballos, 2019).

³² «Cuando Salvador encuentra en una galería de segunda una acuarela —el retrato que un joven albañil le hizo en la cueva de su infancia— recuerda vívidamente 50 años después la pulsión del primer deseo. Y vuelve a sentir que esa historia debería ser narrada. (Esta es la historia que Salvador cuenta, no yo, la que lleva por nombre *El primer deseo*). Es un sentimiento apasionado y vertiginoso, el mismo que yo he sentido antes de cada una de mis 21 películas. Y esa necesidad imperiosa de narrar *El primer deseo* le salva la vida» (Almodóvar, 2019b).

³³ El título es también autorreferencial, en cuanto la productora que formaron Pedro y Agustín Almodóvar se llama El Deseo, con la que ha producido todas sus películas desde 1986, y precisamente su primer film con la productora, de 1987, se titula *La ley del deseo*.

tran en el mismo metraje, especialmente en esta escena final reveladora: «reconciliar pasado y futuro, o vida y arte, en un plano final perfecto. No exactamente un testamento. Una *summa*» (Ceballos, 2019).

Hay una imagen que es una representación en doble grado —representación de representación—, que es el dibujo que hemos mencionado. Al ser el niño y su madre actores de la película que estamos viendo, y no recuerdo del protagonista, el dibujo de tal escena no puede ser sino representación ficticia, que queda en un plano de la realidad no resuelto: no sabemos si el dibujo es obra del actor o del pintor. La imagen final nos sitúa ante la *mise en abyme* que abarca toda la película ya visionada y nos hace releer y revisar mentalmente todos los niveles narrativos con carácter retroactivo, de manera que seguimos viendo y pensando la película a través de la disolución de la linealidad que supone esta escena metaficcional final.

9. El cine dentro del cine

En *Los abrazos rotos*, una vez huidos a Lanzarote, Mateo y Lena ven en una pequeña teletienda *Te querré siempre*, la película de Rossellini³⁴, un nuevo nivel narrativo mediante el cine dentro del cine, que Almodóvar ya había utilizado en otras ocasiones: en *¿Qué he hecho yo...?*, Toni y la abuela —Chus Lampreave— ven un fragmento de *Esplendor en la yerba*; en *Mata-dor*, aparece el final de *Duelo al sol*, clave en la película; en *Kika*, Ramón ve un fragmento de *El merodeador*, que le hace darse cuenta de que Nicholas fue quien mató a su madre; en *La mala educación*, Ignacio y Enrique niños ven en el cine una película española, *Esa mujer*; en *Hable con ella*, Benigno ve *El amante menguante*, película muda creada por Almodóvar para la ocasión, como sustituta de la violación de Benigno; en *La piel que habito*, el protagonista ve siempre a su rehén a través de una pantalla, y cuando el hijo de la guardiana le pregunta por esas imágenes esta responde: «es una película, vete ya». También utiliza otro tipo de representaciones, como el teatro o la danza en este mismo nivel narrativo, como con *Un tranvía llamado deseo* en *Todo sobre mi madre*, que además marca la vida de Manuela, y las representaciones que abren y cierran *Hable con ella*, así como el monólogo *La adicción*, mencionado al hablar de *Dolor y gloria*.

³⁴ Ya en 1988 decía Almodóvar: «Hay directores que son claves para mí. Rossellini es uno de ellos» (Vidal, 1988: 92).

Cristina Gutiérrez Valencia (2019): «Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 132-153.

En la escena de Lena y Mateo de *Los abrazos rotos*, sin embargo, se construye un nuevo nivel de representación, que hace identificarse a Lena y Mateo, los protagonistas, con la pareja de *Te querré siempre*: visitando las excavaciones en Pompeya el matrimonio protagonista del film de Rossellini ve a la famosa pareja abrazada sepultada por la lava. Lena y Mateo se fotografían abrazados en el sofá mientras ven la película. Quieren permanecer siempre en el abrazo, como en el fotograma que contemplan, a través de la fotografía, pero la imagen será destruida en pequeños trozos con todas las demás, las cuales Diego, catorce años después, intentará reconstruir —igual que esta película, que intenta reconstruir el secreto de Harry y de su madre—.

Mateo hace fotos en una playa de Lanzarote y, al revelarlas, se fijan en una pareja abrazada que en el momento de tomar la instantánea no habían visto, como el protagonista de *Blow up*, de Antonioni. Mateo, entonces, intenta escribir *El secreto de la playa del Golfo*, un relato que contará la historia de los protagonistas del abrazo furtivo en la playa, yendo de nuevo a un segundo nivel narrativo. Se complica además este nivel, porque Lena le dice: «esa pareja somos nosotros» y Almodóvar cuenta en el *pressbook* de la película (disponible en su lanzamiento en la página oficial de la productora El Deseo) que eso le ocurrió a él, que fue quien hizo la foto en esa playa y quiso escribir la historia del secreto de esos amantes, que será esta película, la de Mateo y Lena.

Hasta Lanzarote llega Ernesto hijo, quien realizaba el *making-of* y graba la escena de su último beso —repetida después en un primer plano pixelado que Diego ve y cuenta a Harry— y el choque. Vemos así la continuación de la historia del protagonista de la película a través del visionado de otro personaje del documental sobre el rodaje de la película que el protagonista había creado. El choque, donde Lena muere y Mateo se queda ciego, rompe el abrazo al que se refiere el título y su grabación ayudará a recomponer la historia para nosotros y para Harry, Diego y Judit, que sabrán que Ernesto hijo no fue quien se chocó contra ellos.

Chicas y maletas aparece: en primer lugar, como imagen, además de en el rodaje, en el documental de Ernesto sobre la grabación del film y en la selección de escenas de Mateo en 1994, en las fotos de esta que Harry hace sacar a Diego del cajón; como película fallida —la que montó Ernesto Martel como venganza con las peores escenas— cuyos carteles observamos en los periódicos de Lena y Mateo en Lanzarote y que vemos por televisión mientras Diego y Harry la ven-escuchan; en segundo lugar, como creación en su montaje final, ya con nuevas tecnologías; y, en tercer lugar, como la buena comedia que pudo ser, montada por Mateo ya ciego —nosotros vemos el fragmento y vemos cómo Mateo, Diego y Judit

lo contemplan—, que corresponde con un corto que Almodóvar grabó, que no había hecho para la película (*pressbook*) y que es un guiño a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Además, hay una similitud-oposición entre el siguiente guion que ha pensado Harry sobre el hijo de Henry Miller, que perdona y se enorgullece de su padre a pesar de lo que le ha hecho y cuya historia cuenta a Judit después de haberla leído en *El País* —segundo nivel de ficción— y la película que quiere hacer Ernesto, Ray X, una vez muerto su padre, como venganza, para borrar su nombre. Esta película que quiere hacer, para la que ya tiene protagonista, es en gran parte la que nosotros estamos viendo, aunque no la haya grabado. Al final Harry va a su casa y Ray X lo graba, terminando así el documental sobre Mateo Blanco.

10. Intertextualidad

Otro elemento importante de la metaficción muy presente en las películas de Almodóvar son las referencias intertextuales de libros y películas. Además de la fórmula del cine dentro del cine que hemos visto antes, los personajes citan o hablan de obras de forma directa, como en *Los abrazos rotos* con *Ascensor para el cadalso*, donde Harry le pide a Diego que busque en la estantería, y *Peeping Tom*, que Mateo utiliza para referirse a Ernesto hijo, siempre con su cámara, en este caso, o en *Dolor y gloria* con *Cómo acabar con la contracultura* de Jordi Costa. Las propias escenas remiten de modo indirecto, a veces más velado, a escenas de otras películas³⁵, como el fragmento final que ven de *Chicas y maletas* remitiendo a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o la escena en la que Ernesto tira a Lena por la escalera, que Almodóvar comenta en el *pressbook*:

Recuerdo las escaleras por las que se arroja Gene Tierney embarazada en *Leave Her to Heaven* (John M. Stahl), junto a *Él* de Luis Buñuel, la mejor película sobre la locura de los celos. Recuerdo a Richard Widmark atando con un cable telefónico a una silla de ruedas a una mujer paralítica y empujándola desde lo alto de una escalera, porque la mujer se negó a revelar el paradero de su hijo, en *El beso de la muerte* de Henry Hathaway, un thriller, y un Richard Widmark, escalofrantes. La escalera de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein es la madre de todas las escaleras, sin du-

³⁵ Jesús Rodríguez realiza un análisis de las referencias a películas norteamericanas, especialmente los melodramas de los 50 (de los que pasa al «almodrama», término tomado de Vicente Molina Foix) en las películas de Almodóvar (2004); sobre todo en el capítulo 3, «La cita hollywoodiana», Javier Herrera repasa la cualidad apropiacionista, «cleptómana», de la poética fílmica de Almodóvar, llena de intertextualidades cinematográficas, con un anexo final que recoge todos los «plagios» y referencias hasta *Los abrazos rotos* (2014); en las entradas «cine (citado)» y «cine en el cine» de *Universo Almodóvar* se puede ver un minucioso repaso de todas las referencias cinematográficas (Sánchez Noriega, 2017: 94-112).

Cristina Gutiérrez Valencia (2019): «Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 132-153.

da, la secuencia de escaleras más impresionante que el cine haya dado desde que existe. También es memorable el tributo que hace Brian de Palma en *Los intocables de Eliot Ness*. Y la grandeza operística de la escena final de *El Padrino III*, o la gran escalera roja en la que Vivien Leigh pierde a su hijo en *Lo que el viento se llevó*. O Norman Bates y Baby Jane (Anthony Perkins y Bette Davis en *Psicosis* y *¿Qué fue de Baby Jane?*, respectivamente)³⁶.

11. La autoría cinematográfica: más allá de la palabra

La utilización de toda esta metaficción le permite a Almodóvar hablarnos de la complejidad de la creación cinematográfica. A pesar de ser el guionista de sus películas y de ser considerado por muchos como un autor y un director muy literario, nos muestra aquí que la creación en cine no se puede nutrir solo de eso. Por eso, en *Los abrazos rotos*, Harry, al que solo le quedan las palabras y no puede hacer más que escribir, está incompleto como autor, le han robado las imágenes —no hay más que ver la potencia visual y colorista de la mayoría de películas de Almodóvar—. También por eso Salvador en *Dolor y gloria*, que no puede rodar, aunque sí ha continuado escribiendo en su ordenador, está instalado en la desesperanza. El rodaje de *Los abrazos rotos* muestra cómo de importante es la dirección de los actores —la escena en la que guía a Lena mientras corta los tomates—, la selección de los protagonistas, la improvisación ante los imprevistos —la pierna rota de Lena— y, sobre todo, la selección y el montaje de imágenes, que se convierte en elemento clave de la creación del autor³⁷, como vemos al destrozar Ernesto Martel la película seleccionando las peores tomas y haciendo él el montaje. En este está gran parte de la autoría y es en gran medida lo que da identidad al autor, como a Mateo, que la recupera cerrando su pasado mediante el montaje definitivo de su comedia con las escenas buenas y su ordenación personal. Almodóvar mezcla así los guiones de estructuras complejas y los diálogos refinados de escritor con la potencia visual casi violenta de lo almodovariano, con escenas inolvidables. *Dolor y gloria*, al fin y al cabo.

³⁶ Sánchez Noriega señala otras referencias filmicas de la película (2017: 97).

³⁷ Almodóvar mismo dice: «El montaje es uno de los procesos que más me interesan y que más me divierten. [...] El lugar donde verdaderamente se gesta la narración de la película es la mesa del montaje» (Strauss, 1995: 122-123).

Cristina Gutiérrez Valencia (2019): «Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 132-153.

12. Conclusión

Almodóvar mezcla en una gran parte de su filmografía la metaficción con la autoficción a través de la intertextualidad, el uso de personajes que son creadores, la identificación entre autor empírico, meganarrador y personaje y, por último, el salto entre diferentes niveles narrativos con metadiégesis y el uso del cine dentro del cine. Todos estos elementos son muy característicos de su filmografía posmoderna y se conjugan con especial densidad y claridad en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLINSON, Mark (2003): *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ocho y medio.
- ALMODÓVAR, Pedro (2009): *Pressbook* de *Los abrazos rotos*.
- (2019a): *Dolor y gloria*, Barcelona, Reservoir Books.
- (2019b): «*Dolor y gloria*»: *el primer deseo*», *El País*, 24 de marzo de 2019, recogido como prólogo en *Dolor y gloria*, Barcelona, Reservoir Books, pp. 7-11. Disponible en línea: [https://elpais.com/elpais/2019/03/23/opinion/1553348331_684765.html] (22/06/2020).
- CASAS, Ana (2018): «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción», *Revista de Literatura*, 80, 159, pp. 67-87.
- CEBALLOS, Noel (2019): «*Dolor y gloria* es Almodóvar y toda su obra en una sola película», *Revista GQ*, 253. Disponible en línea: [<https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/dolor-y-gloria-pedro-almodovar-critica/34037>] (22/06/2020).
- CORONA, Alberto (2019): «Pedro Almodóvar frente al espejo: todas las referencias que hay en *Dolor y gloria* a la vida y las películas del director», *Espinof*, 6 de abril de 2019. Disponible en línea: [<https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/pedro-almodovar-frente-al-espejo-todas-referencias-que-hay-dolor-gloria-a-vida-peliculas-director>] (22/06/2020).
- COSTA, Jordi (2008): «*Los abrazos rotos*. Para almodovarianos en todas sus variantes», *Fotogramas* (julio de 2008). Disponible en línea: [<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Los-abrazos-rotos/Critica>] (22/06/2020).
- D'LUGO, Marvin (2002): «Pedro Almodóvar y la autoría literaria», en *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 79-96.
- FOUCAULT, Michel y D. Link (2010): *¿Qué es un autor? seguido de Apostillas a «¿Qué es un autor?»*, trad. S. Mattoni, Córdoba, Ediciones literales.

- GARCÍA-ABAD, Teresa (2004): «Cine y literatura en Pedro Almodóvar: *Carne trémula* “adaptación libérrima”», en *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del I Congreso Internacional Pedro Almodóvar*, Cuenca, Universidad Castilla La Mancha, pp. 361-369.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco (2018): «Reseña de Sánchez Noriega, José Luis. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza, 2017», *Anales de historia del arte*, 28, pp. 469-472.
- GAUDREAULT, André y François Jost (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2005): *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2013): «Intermedialidad y circulación en *Los abrazos rotos* de Pedro Almodóvar», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 1 (invierno), pp. 125-133.
- GREENBLATT, Stephen (1984): *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press.
- HERRERA, Javier (2014): «Almodóvar y el cine: una introducción a su obsesión cleptómana», *Miríada Hispánica*, 8 (abril), pp. 87-108.
- HERRERA ZAMUDIO, Luz Elena (2007): *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- JAIME, Antoine (2000): *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.
- MAINGUENEAU, Dominique (2009): «Auteur et image d’auteur en analyse du discours», *Argumentation & Analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, 3. Disponible en línea: [<http://journals.openedition.org/aad/660>] (22/06/2020).
- (2015): «Escritor e imagen de autor», trad. C. Gouaillier, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, pp. 17-30.
- MONTANO, Alicia G. (2019): «Pedro Almodóvar nos habla de *Dolor y Gloria*, su película más íntima», *Fotogramas* (marzo). Disponible en línea: [<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26905764/dolor-y-gloria-pedro-almodovar-entrevista/>] (22/06/2020).
- MUÑOZ, Pablo (2009): «La importancia de ser Almodóvar», *Libro de Notas* (marzo). Disponible en línea: [<http://librodenotas.com/opiniondivulgacion/15664/la-importancia-de-ser-almodovar>] (22/06/2020).
- NAVARRO-DANIELS, Vilma (2002): «Tejiendo nuevas identidades: La red metaficcional e intertextual en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar», *CiberLetras*, 7. Disponible en línea: [<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/navarroDaniels.html>] (22/06/2020).
- NEHAMAS, A. (1981): «The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal», *Critical Inquiry*, 8, 1, pp. 133-149.
- (1986): «What an Author is», *The Journal of Philosophy*, 83, 11, pp. 685-691.

- (1987): «Writer, Text, Work, Author», en J. Cascardi (ed.), *Literature and the Question of Philosophy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 265-291.
- REVIRIEGO, Carlos (2019): «Pedro Almodóvar: “Me acecha el miedo a no poder seguir rodando”», *El Cultural*, 08/03/2019. Disponible en línea: [<https://elcultural.com/pedro-almodovar-me-acecha-el-miedo-a-no-poder-seguir-rodando>] (22/06/2020).
- RODRÍGUEZ, Jesús (2004): *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*, Valladolid, Maxtor.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2017): *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza.
- STRAUSS, Frédéric (1995): *Pedro Almodóvar: Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, Madrid, Aguilar.
- VANGUARDIA, La (2005): «Pedro Almodóvar: “He vuelto a mis propias raíces y a la memoria de mi madre”», *La Vanguardia*, 30/06/2005. Disponible en línea: [<https://www.lavanguardia.com/cultura/20050630/51262811042/pedro-almodovar-he-vuelto-a-mis-propias-raices-y-a-la-memoria-de-mi-madre.html>] (22/06/2020).
- VIDAL, Nuria (1988): *El cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales.