

## EL MODELO DE TELEVISIÓN EN PEDRO ALMODÓVAR. CINE VS. TELEVISIÓN

*The model of television in Pedro Almodóvar. Cinema vs. Televisión*

Agustín GÓMEZ GÓMEZ  
Profesor titular en Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UMA  
aggomez@uma.es

BIBLID [(2172-9077)4,2012,61-81]

Fecha de aceptación definitiva: 06/02/2012

### RESUMEN

En este artículo planteamos el modelo de televisión que presenta Pedro Almodóvar en su filmografía. De sus dieciocho películas, excepto en tres, todas contienen de una u otra manera una referencia a la pequeña pantalla en clave crítica. A través del análisis de todos sus filmes damos cuenta de la forma en la que aparece la televisión y nos centramos en cuatro modos o funciones de la televisión en su obra. Una que tiene que ver con la forma de visualización, que hemos denominado modelo doméstico. Un segundo modelo, que llamamos realista, es el que nos viene a decir que sólo lo que sale en pantalla existe, pero Almodóvar desacraliza la realidad a través de la parodia. Un tercer modelo es una crítica a la denominada telebasura. Finalmente, un cuarto modo es la presencia de otras obras cinematográficas a través del monitor de televisión para establecer una relación intertextual con un propósito narrativo.

**Palabras clave:** Pedro Almodóvar, televisión basura, intertextualidad, neotelevisión, postelevisión.

### ABSTRACT

In this paper we analyze the TV model presented by Pedro Almodóvar in his filmography. Of the eighteen movies, but three, all contain, one way or another, a reference to TV in a critical sense. Through the analysis of all his films, we observe the way in which TV appears and focus on four models or functions of the TV in his work. The first one has to do with the viewing mode, which we have named "domestic model". A second function, which we will call "realistic", is one which means that only what appears on screen exists, but Almodóvar desecrates reality through parody. A third model is a critique of so-called junk television. Finally, a fourth function is the presence of other films through the TV screen to establish an intertextual relationship with a narrative purpose.

**Key words:** Pedro Almodóvar; Junk Television; Intertextuality; Neotelevision; Posttelevision.

## 1. Introducción

“Cuando veo las películas que ponen en la televisión de Bin Laden en la colina con su bastón como un profeta te das cuenta de que está hecha en tres tomas. Yo lo veo rápidamente, veo la claqueta, el cámara, veo a Bin Laden interpretando su escena, después cortan y la vuelven a tomar desde más lejos. Eso no existe. Eso es la sociedad del espectáculo, ese aspecto plástico que ponen en televisión no es más que una ficción. Si veis la cabeza de Bin Laden en esa foto es la de un verdadero cretino. Por ejemplo, *Tierra de abundancia* de Wim Wenders responde a esos planos porque lucha contra la influencia nefasta de esos planos. Evidentemente, el cine no es la televisión”.

Estas palabras de Philippe Garrel pronunciadas en una conferencia en Barcelona el 7 de junio de 2006<sup>1</sup> nos sirven para situar tres de los aspectos recurrentes de Pedro Almodóvar respecto a la televisión: la televisión es una ficción; la televisión pasa todos sus productos por el tamiz del espectáculo para convertirse en la coartada ideológica de la fascinación, aquí están incluidos los anuncios; y el cine, evidentemente, no es la televisión.

De las películas que ha realizado hasta ahora, excepto tres –*Los abrazos rotos* (2009), *Entre tinieblas* (1983) y *Laberinto de pasiones* (1982)– las demás contienen de una u otra manera referencias a la televisión que no son precisamente elogiosas. De todas ellas posiblemente *Kika*, a través del personaje de Andrea Caracortada, es la que se centra de una manera más innegable en los medios de comunicación de masas y en la televisión como recurso expresivo vinculado a las características de la denominada neotelevisión (Eco, 1985) siguiendo un formato vinculado a la telebasura. Si el modelo de televisión actual pertenece a la calificada metatelevisión o postelevisión, que se caracteriza entre otras cosas por un uso frecuente de la autorreferencialidad e intertextualidad en una televisión más preocupada de sí misma que por otras consideraciones más informativas o educativas propias de su origen, la neotelevisión viene a caracterizarse por la hipervisibilidad, la voluntad de mostrarlo todo como medio para simular autenticidad. Esto da

---

<sup>1</sup> Conferencia íntegra en el DVD de su película *Les amants réguliers*.

lugar a la espectacularidad que se ha hecho ya esencia misma de sus modos de operar (Imbert, 2003, 2004). En su desarrollo es cada vez más difícil diferenciar entre ficción y no ficción, y cada vez más se centra en la mostración de lo privado, la anécdota, lo local, lo escandaloso y lo inmoral. Con un lenguaje repetitivo, simple y deliberadamente empobrecido con la intención de relacionarse con un espectador que no sobrepasa la lectura dominante, se llega a la caricatura y ridiculización.

Muchas de estas características son las que vamos a observar en las películas de Almodóvar, quien ha configurando un universo en torno a la televisión que se mueven dentro de una crítica a los modelos de la neotelevisión y postelevisión. Además, el director manchego se recrea en los espectadores, a los que con frecuencia ridiculiza o muestra como seres adocenados, y a los que construyen esos discursos, a los que también ridiculiza o presenta como personas sin escrúpulos.

## **2. Objetivo y metodología**

El objetivo de este artículo es determinar cuál es el papel que le otorga Almodóvar a la televisión en sus películas. Partimos del hecho de que la inserción a modo de clip de noticias, entrevistas, reportajes y anuncios de la televisión en sus películas es una forma de discurso sobre el fenómeno comunicativo centrado en el medio televisivo. Para alcanzar el objetivo propuesto los procedimientos metodológicos que rigen nuestra investigación enlazan con el concepto de neotelevisión establecido por Umberto Eco (1985) y posteriormente fijado por Casetti y Odin (1990), según el cual la televisión es una productora de realidad. La neotelevisión construye y modifica la realidad a través de una visualización de todos sus artificios para darle una pátina de autenticidad, tiende al espectáculo y hacia una hibridación que dificulta la diferenciación entre ficción y no ficción. Además hay una contaminación genérica que hace que todos los programas, incluidos los anuncios, se parezcan entre sí. De esta manera, como señala Eco, hay una despreocupación del mundo exterior para interesarse por sí misma y “crear realidades”.

A partir de los parámetros analíticos procedentes de los paradigmas semióticos

y textuales resaltamos todas las instancias discursivas que tienen que ver con la televisión en el cine de Almodóvar y cómo realiza una crítica a este modelo de televisión, en ocasiones utilizando la hipervisibilidad de la neotelevisión, pero en su caso a través de la parodia, rozando en ocasiones el esperpento. Para ello no dudará en utilizar un lenguaje empobrecido y soez, hiperbolizará los detalles y no faltarán los momentos en los que redundará en lo local y anecdótico para poner en tela de juicio esos modelos televisivos.

A través del análisis de las 18 películas que ha realizado, damos cuenta de todos estos aspectos y centramos nuestro estudio en cuatro modos o funciones de la televisión que hemos encontrado en su obra. Una que tiene que ver con la forma de visualización, que hemos denominado modelo doméstico que nos remite a la neotelevisión, a la primera televisión en la que cumplía una función de informar y entretener, pero finalmente lo convierte en un modo de visualización de la realidad y el entretenimiento. Un segundo modelo, que llamamos realista, es el que nos viene a decir que sólo lo que sale en pantalla existe, pero Almodóvar desacraliza la realidad a través de la parodia. Un tercer modelo es una crítica a la denominada telebasura, que muestra en toda su crudeza, y que en manos del director adopta una posición entre lo abyecto y lo cómico. Finalmente, un cuarto modo es la presencia de otras obras cinematográficas a través del monitor de televisión para establecer una relación intertextual con un propósito narrativo.

	<b>Recepción doméstica</b>	<b>Modo Realista</b>	<b>Intertextualidad</b>	<b>Telebasura</b>
<b>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</b>	Reportaje (recepción en casa)	Reportaje sobre los rodríguez		Spot: Bragas Ponte
<b>Laberinto...</b>				
<b>Entre tinieblas</b>				
<b>¿Qué he hecho yo para merecer esto</b>	Reportaje (recepción en casa)			Spot de café
<b>Matador</b>		Telediario	<i>Seis mujeres para un asesino, Colegialas violadas</i>	
<b>La ley del deseo</b>	Reportaje (recepción en casa)			Entrevista
<b>Mujeres al borde de...</b>		Telediario		Spot Ecce omo y Condonos
<b>¡Átame!</b>	Spot (recepción en casa)		<i>La noche de los muertos vivientes</i>	Spot de Seguros

<b>Tacones lejanos</b>	Reportaje (recepción en casa)	Telediario		
<b>Kika</b>		Telediario	<i>El merodeador</i>	<i>Lo peor del día</i>
<b>La flor de mi secreto</b>	Reportaje (recepción en bar)	Documental		
<b>Carne trémula</b>	Fútbol (recepción en casa), Reportaje (recepción en cárcel)	Hospitales: estado de emergencia, NODO	<i>Ensayo sobre un crimen</i>	
<b>Todo sobre mi madre</b>	Spot (Dodotis) y película (recepción en casa)		<i>Eva al desnudo</i>	
<b>Hable con ella</b>				Entrevista
<b>La mala educación</b>	Bailes étnicos (recepción en casa)			
<b>Volver</b>	Fútbol (recepción en casa)			<i>Donde quieras que estés</i>
<b>Los abrazos rotos</b>			Te querré siempre	
<b>La piel que habito</b>	Reportaje (recepción en casa) Noticias (recepción en casa)	Documental Telediario		

En este último caso Almodóvar emplea la televisión como un elemento para articular la narración. De esta manera su inserción no la tomamos en un sentido significativo sino como un medio para construir su relato, bien como el paso de un espacio a otro o para aportar información (Thibaudeau, 2000).

A propósito de *Hable con ella*, Almodóvar hizo unas anotaciones sobre el uso de la mezcla de unidades narrativas diversas. Él era consciente de que las rupturas argumentales “suponen a veces un bofetón en los ojos del espectador que ya se había encariñado con un personaje y una historia, y yo tiro de él, le arrastro y le obligo a seguir a otro personaje y otra historia”.

Esta forma de trabajar no es más que un recurso expresivo que emplea desde su primera película y que se puede considerar como propio de la posmodernidad. Con acierto se ha dicho en muchas ocasiones que Almodóvar es un director que toma de la cultura popular muchas de sus formas para transformarlas con diferentes propósitos. La sátira, el absurdo y lo paródico están en la línea de este uso, pero igualmente su inserción, como si de un clip se tratase, cumplen una función narrativa. El caso de la televisión es indudable.

Hay ocasiones en las que introduce una película en el monitor que corre en paralelo con la diégesis primera en la que se inscribe. Puede ser al modo de *Pepi, Luci y Bom* cuando el policía se encuentra frente a la televisión donde hablan de los Rodríguez, situación similar a la que se encuentra él al haber sido abandonado por su mujer. O como en *Carne trémula* donde la ficción se traslada a través del medio televisivo a un medio que es reconocido como próximo a un referente real. Esta forma narrativa se produce cuando vemos por un televisor los Juegos Paralímpicos en los que volvemos a ver a uno de los protagonistas (Javier Bardem) jugando al baloncesto en una silla de ruedas. La televisión se convierte en una forma de articular la narración, en tanto que esos hechos son visualizados desde la cárcel (relación causa-efecto), y además aporta un sentido de verosimilitud (noticiero entendido como real) al relato. En la misma película vemos una utilización más retórica cuando realiza un juego entre enunciación televisiva y cinematográfica en el momento en que la bala de *Ensayo de un crimen* de Buñuel que se está emitiendo en la televisión se une a la bala de la otra ficción –la que sale de la pistola que empuña Sancho (Pepe Sancho)– que sale por la ventana en un ejercicio de prolepsis muy del gusto almodovariano.

### 3. Modelos

#### 3. 1. Modelo doméstico

Un aparato de televisión encendido se puede considerar como elemento habitual en la configuración espacial e iconográfica de cualquier vivienda. La sala de estar, salón o comedor se articulan normalmente en torno a la televisión que preside o se sitúa en el lugar privilegiado de la estancia sobre la que se desenvuelve la vida familiar. Esta forma doméstica centrada en la televisión ha dado como resultado una audiencia poco selectiva y una información poco compleja y redundante (Gubern 1987; González Requena 1999). Al margen de estas consideraciones semánticas, la imagen de una televisión que emite contenidos de forma indiscriminada se puede considerar un lugar común dentro de las representaciones domésticas a las que recurre Almodóvar para construir un imaginario familiar que sitúa la acción dentro de estos parámetros.

Puede ser un espacio en el que uno realiza flexiones con un televisor encendido que emite bailes étnicos como en *La mala educación*; o bebiendo cervezas mientras se ve el fútbol como en *Volver*; o la familia cenando frente al aparato como en *Todo sobre mi madre* con un anuncio de Dodotis antes de empezar la película *Eva al desnudo*; o los dos antagónicos protagonistas de *Carne trémula* cuando ven el momento en el que Caminero, un jugador del Atlético de Madrid, mete un gol, o más tarde con un personaje tumbado en el sofá ante un televisor que solo se oye; o un policía que contempla una revista pornográfica, mientras en la televisión se está emitiendo el fragmento de un programa que habla sobre los rodríguez en *Pepi, Luci, Bom*; o la familia procedente de un entorno rural viendo la televisión en la pequeña sala de la casa de la M 30 madrileña escuchando noticias sobre la inmigración y sobre el uso de los anticonceptivos en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*; o en *¡Átame!* donde Ricki (Antonio Banderas) y Marina (Victoria Abril) están viendo la televisión cuando se emite un anuncio sobre seguros; o en *Tacones lejanos* hasta en tres ocasiones: con Becky (Marisa Paredes) haciéndose un *peeling* mientras conversa con su secretaria Margarita (Ana Lizarán), Rebeca de niña merendando un bocadillo y Manuel (Feodor Atkine) fumando; o en *La ley del deseo* con Tina (Carmen Maura) y su hija comiendo salchichón mientras ven a su hermano y tío que es entrevistado; o en *La piel que habito* en tres ocasiones, con un reportaje sobre el carnaval en el Círculo de Bellas Artes de Madrid mientras Robert Ledgard (Antonio Banderas) desayuna, el telediario entre Marilia (Marisa Paredes) y Zeca (Roberto Álamo) en la cocina, y para distraerse en su celda-habitación Vera (Elena Anaya) va cambiando sucesivamente de canales. Estos modelos incluso trascienden fuera del ámbito familiar para colarse en los bares (*La flor de mi secreto*) o incluso en la cárcel (*Carne trémula*) desempeñando un sentido similar al doméstico al convertirse en una extensión de éste.

Puede que este modo doméstico incida en los orígenes de la televisión, en la denominada paleotelevisión, cuando se convirtió en la principal manera de adquisición de información y entretenimiento. Pero Almodóvar hace que estos momentos redunden en el aspecto familiar de la televisión, y la importancia del cuarto de ver –en afortunada expresión de Santos Zunzunegui (1992: 195) tomada de Juan Cueto–. Además, la mayoría de estos instantes televisivos son

la puerta a una crítica a los medios de comunicación centrados en la televisión, un cuestionamiento del realismo en los medios audiovisuales y una puesta en escena propia de la posmodernidad que trabaja con el *collage*, en este caso como clip que se insertan en la narración. Efectivamente, estos instantes aportan a menudo el necesario enlace que con la realidad pretende el director manchego: de la realidad del espacio familiar pasamos a la “realidad” exterior, de lo íntimo y privado a la masificación y público.

### 3.2. Modelo realista

La sociedad española es puesta en juego en numerosas ocasiones en las películas de Almodóvar. Muchas de sus fobias son aprovechadas para establecer un peculiar ajuste de cuentas. La policía, la ley, el clero y la religión, los políticos, la publicidad y los medios de comunicación son sus blancos predilectos. Para cuestionar estas instituciones y lo que representan no dudará en ridiculizarlas como manera de cuestionar su funcionamiento y sobre todo la escasa ética que presentan.

La televisión va a despeñar la tarea de situar los acontecimientos, con la idea de que aquello que sale en televisión tiene que ver con la realidad. De esta manera los noticieros y telediarios cumplen la función de informar sobre determinados hechos. Un caso paradigmático es el NO-DO de *Carmen trémula* en el que se informa sobre el nacimiento que acabamos de ver. Las imágenes del Noticiero y Documental Cinematográfico del filme sirven para enlazar al Víctor recién nacido con el de “Veinte años después” (Poyato 2011). De esta manera Almodóvar se asegura un acercamiento a unos hechos que son enunciados como verosímiles, a pesar del anterior estrafalario nacimiento en el autobús, y le permite entre otras cosas inscribir un discurso político al confrontar dos realidades, la España franquista ausente de todo tipo de libertades y la gobernada por los socialistas.

Así ocurre en otras películas con la televisión, pero acto seguido lo normal es que Almodóvar la desacralice, a través de la parodia, y con ello desacredita a la realidad. Efectivamente, la contextualización que realiza no siempre se adapta a un referente identificable como propio de las noticias que emiten las televisiones. En unas ocasiones porque la presentadora no se ajusta al canon

habitual, con mujeres extremadamente feas como Rossy de Palma en *Kika* o con una anciana presentadora (la madre del director) que lee con dificultad la noticia de la detención un grupo terrorista chiíta en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; en otras porque introducen comentarios extraños a la propia noticia, como en *Matador* cuando la locutora que da la noticia de que la letrada María Cardenal (Assumpta Serna) ha citado la Constitución para señalar que todo ciudadano tiene derecho a ser defendido, no duda en hacer el siguiente comentario: “haciendo gala de un cinismo verdaderamente espantoso”; o como en *Tacones lejanos* cuando Rebeca (Victoria Abril) se ríe al dar las noticias de un atentado de ETA y de unas inundaciones en Málaga, teniendo como única explicación que se sentía alegre por la llegada de su madre, y aunque es observado con un cierto asombro todo discurre de manera natural; en otras porque son acompañadas por un partenaire que dificulta la atención, como en *Tacones lejanos* con la copresentadora que emplea el lenguaje para sordos.

Este concepto de realismo es el que se desarrolla en *La flor de mi secreto*. Leo va introduciendo en sus novelas cada vez más elementos realistas, lo que su editora ve como una traición, puesto que en su contrato figura una cláusula que especificaba la “ausencia de conciencia social”. Ante la respuesta de que la vida real es así, la editora le increpa: “La realidad, bastante realidad tenemos cada una en nuestra casa. La realidad es para los periódicos y la televisión... y mira el resultado. Por culpa de tanta realidad el país está a punto de explotar. ¡La realidad debería de estar prohibida!” (Allinson, 2003: 70).

Los anuncios en la televisión son otro de los elementos recurrentes en las películas de Almodóvar, pero si los anuncios no se pueden catalogar con ningún referente realista, en los insertados en las películas de Almodóvar ni siquiera venden paraísos según la lógica del marketing publicitario. A través de formas exageradas, extravagantes y de un modelo preformativo ridiculiza su poder y plantea desde dentro de su esencia constitutiva una pertenencia por meritos propios a la no verdad.

### 3.3. La telebasura

En su primera película Pedro Almodóvar tocó algunos de los aspectos relacionados con la televisión que se convertirán en un estilema de su

filmografía y que había ensayado en sus anteriores cortos (Allinson 2003: 71-76; Holguin 2006: 133-139). Pepi (Carmen Maura) comenzará a dedicarse a la publicidad y realizará un spot sobre *Bragas Ponte* en un tono tan irreverente como cómico. Los anuncios aparecerán en otras ocasiones casi siempre en la misma línea jocosa. Ese exceso publicitario se volverá a desarrollar en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* En esta ocasión incorporará un anuncio sobre café en la que una chica se quema la cara al caerle la taza de café caliente, mientras que en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* veremos dos anuncios: uno con la madre del asesino de Cuatro Caminos que lava con el jabón *Ecce omo* que no deja rastro de sangre y otro en el que un cura que oficia una boda le entrega a la novia al final de la ceremonia un preservativo. Es significativo que los dos casos aludan a la religión católica con la que Almodóvar mantiene una tensa relación, y que en estas ocasiones reconduce a través de la comicidad. En *¡Átame!* se emite un anuncio de seguros en el que se muestra a los previsores extranjeros que disfrutaban en Benidorm de su jubilación, mientras las viudas españolas tienen que pedir limosna en la puerta del metro.

Estos anuncios creados por el propio Almodóvar le sirven para establecer un lado irreverente que le permite ser sarcástico con la publicidad y los publicistas. En ellos se encuentra de nuevo una forma de señalar la falta de credibilidad que tiene todo lo que emite la televisión. Si antes hemos visto que la realidad adoptaba una forma travestida, ahora lo es lo persuasivo.

Otro aspecto que toca Pedro Almodóvar es la falta de ética por parte de los medios de comunicación de masas y la facilidad con la que convierten cualquier valor en un espectáculo.

En *La ley del deseo* (1986) es la primera vez que vemos una entrevista televisiva. Pablo Quintero (Eusebio Poncela) dialoga en un plató después del estreno de su última película, *El paradigma del mejillón*, con una reportera, Rosy Von Donna (Rossy de Palma), que no se ajusta a los cánones habituales de belleza y de comportamiento. El sonido de un abejorro se incorpora a la entrevista y mientras el director de cine responde a las preguntas en un tono correcto, la presentadora se ríe de forma insustancial o realiza exclamaciones (“¡fíjate!”) ajenas a los cánones de este tipo de programas.

*Mujeres al borde de un ataque de nervios* además de los dos anuncios mencionados, introduce una postura irreverente con respecto a los informativos al presentarlos una mujer anciana (la madre del director) que lee torpemente la noticia de un grupo terrorista chiíta. De esta manera Almodóvar deja inscrito en el relato la falta de credibilidad de la información, o si se prefiere la dependencia de la información respecto a los bustos parlantes que no son sino un filtro en el canal de la comunicación. En realidad la noticia no se ve alterada en su contenido, sin embargo si quedan cuestionados algunos de los principios de la objetividad informativa.

En *Tacones lejanos* (1990) la presencia de la televisión cobra un nuevo impulso al ser un elemento clave en la narración. Rebeca (Victoria Abril) es presentadora de un telediario en la cadena que dirige su marido. Pero hay dos momentos en los que las noticias son diferentes. Como hemos mencionado antes, en uno Rebeca se ríe al dar la noticia de un atentado en el que ha muerto una persona y continúa riéndose con las inundaciones en Málaga. El motivo de las risas es algo que concierne a su privacidad: la alegría por la llegada de su madre. Esto pertenece al modelo de neotelevisión que ha diluido la diferencia entre lo público y lo privado y que tiene como consecuencia una deriva hacia una absoluta falta de credibilidad de un medio que ni se inmuta ante semejante situación. Más llamativo es el momento en el que la misma Rebeca da la noticia de la muerte de su marido e incluso se acusa de haber sido ella misma la que le asesinó. Esta utilización de los medios no dejaría de ser un elemento más de una historia excesiva si no es porque Almodóvar deja que la cadena mantenga en antena la noticia, de una manera que seguramente haría la inmensa mayoría de cadenas de televisión.

También en *Volver* Almodóvar hace una denuncia de los medios televisivos que utilizan la vida de los demás como forma de espectáculo. La presencia de Agustina (Blanca Portillo) en el programa *Donde quieras que estés*, es un fiel reflejo de la utilización de ciudadanos que, en este caso por necesidad, acuden a programas de telebasura para contar sus historias personales. No deja de ser un chantaje que el programa realiza frente a la honestidad de la protagonista que finalmente prefiere morir dignamente antes que contar cosas que comprometen a otras personas ("son cosas nuestras"), aunque vender su historia le podría dar la oportunidad de ir a Huston para someterse a un

tratamiento contra el cáncer que padece. La presentadora no dudará en recurrir en directo a lo escabroso y finalmente a la enfermedad como un ritual más de lo que conmueve al público que totalmente adocenado aplaude cuando se lo piden. Estas posiciones dejan al descubierto la idea de lo público / deshonesto frente a lo privado / honesto. El programa de televisión no es más que una forma abyecta más de los *reality show* propios de la neotelevisión, quizá con la única diferencia de que las formas no resultan tan hiperbólicas como pudiéramos pensar, pues nos hemos acostumbrado a situaciones más esperpénticas en la actual televisión.

En la misma película, en un diálogo entre dos clientas de la peluquería ilegal que tiene Sole (Lola Dueñas), definen la telebasura y sus efectos:

- La telebasura tiene algo. Yo cuando me siento delante del televisor no puedo dejarlo. Mira, me voy sintiendo cada vez peor, pero no puedo levantarme. Para mi es como una droga.
- Por la noche yo he tenido que dejarla, porque luego duermo fatal.

En *Hable con ella* también vemos otro ejemplo de telebasura. En este caso se vuelve a confrontar el binomio púdico / impúdico. Loles León es ahora la presentadora de un programa en el que entrevista a Lydia (Rosario Flores). El comienzo hace referencia a un hecho –la torera va a encerrarse con seis toros–, pasa a un comentario sobre el machismo en el toreo y, sin mediación, comienza a referirse a su relación con el Niño de Valencia y a si eso fue un montaje o no. Ante la insistencia de Lydia de que en el camerino ya habían pactado que no hablarían de ese tema, la entrevistadora continúa en tono amistoso con frases como “hablar es bueno para solucionar los problemas”. Ante la negativa a sacar tema personales, la presentadora se enfada diciendo que no puede decir eso porque la gente va a pensar que en su programa se pactan las entrevistas: “yo solo hago vivo, soy de las pocas que se atreven con el vivo, lo mismo que tú deberías reconocer que te han chuleado, porque el Niño de Valencia te ha estado chuleando. Un hombre que ha compartido contigo no solo la fama y el albero sino también la cama. Te ha dejado tirada cuando a él le ha venido bien”. Estas palabras van acompañadas de la imagen de Loles León sujetando por la mano a la torera que se marcha mientras una patética presentadora queda tumbada en el sofá del plató terminando su

discurso, y ya fuera de campo, se oyen todavía palabras como “el público tiene derecho a saber...”.

Almodóvar viene a representar el distanciamiento de los grandes relatos a los que aludía Lyotard a través de imágenes que se alejan de la realidad por su carácter excesivo. Lo grotesco viene a ser por tanto una forma de situarse en el ámbito de lo imposible, o si se prefiere de lo muy improbable. Lo que ocurre es que finalmente su propio relato se ha visto desbordado por la deriva de la propia televisión y lo que era presentado casi como lo abyecto se ve casi configurado como un referente, ya no de lo posible sino de lo habitual.

Todavía podemos mencionar el caso de *La flor de mi secreto* (1995) cuando vemos en la televisión un concurso de gritos en clave documental. De ahí se pasa a una auténtica Chavela Vargas cantando *En el último trago*. Si el grito es una expresión del dolor, los gritos del concurso se quedan entre el ridículo y el patetismo frente a la voz desgarrada de Vargas. Almodóvar enfrenta lo verdadero a lo falso, o incide en la mentira de una televisión que no emite más que desagradables ruidos.

Almodóvar aborda la televisión como un medio que transforma la realidad en simulacro, según el modelo de Jean Baudrillard (1978), y muestra su poder simbólico a través de la seducción según definió Pierre Bourdieu (1996), planteamientos de los que no se despega, pero añadiéndole una mirada corrosiva que hiperboliza la propia telerrealidad para que el reflejo que sale de su propuesta sea lo suficientemente deforme como para que se vuelva discurso sobre lo real. Incluso rechaza aquellas propuestas que desde la televisión se hacen sobre actrices que admira. Este es, por ejemplo, el comentario que deja en los extras del dvd de *Todo sobre mi madre*. La película se la dedica a las actrices que han hecho de actrices –así aparece al final con los nombres de Bette Davis, Gena Rowlands y Romy Schneider– y añade una larga lista de actrices y películas. Finalmente señala que no le interesan las versiones televisivas, a las que denomina como “degeneración de este no-género”. A él, apostilla, le interesa el cine, no la televisión que produce, incluso en el caso de Sophia Loren, “una especie de *reality show* ilustrado con imágenes”. En otro lugar, responsabiliza a la televisión de alterar algunos de los géneros cinematográficos: “el género al que más ha perjudicado la televisión, es el

melodrama, que se ha visto completamente deformado por los culebrones más estúpidos" (Strauss, 1995).

Si en el "Manifiesto contra la telebasura" hecho público en 1997 se denunciaba la utilización de recursos básicos de atracción de la audiencia como el sexo, violencia, sensiblería, humor grueso y superstición (Aznar 2002), Almodóvar se sitúa en esa línea y para ello recurrirá a lo hiperbólico para llegar a lo paródico.

### 3.4. Modo intertextual

En relación con la función narrativa a la que nos referíamos al principio, Almodóvar inserta en seis de sus películas –*Matador*, *Kika*, *Todo sobre mi madre*, *Átame*, *Carne trémula* y *Los abrazos rotos*– un momento en el que la televisión emite en una puesta en abismo otra película. Este recurso intertextual no es exclusivo de la televisión, pues en otras ocasiones recurre al cine, doblaje, carteles o a otras formas de citar filmes que se relacionan con la película que estamos viendo (Evans 2005; Obadia 2002). Cada caso es distinto, pero en el de la televisión lo que pretenderá es relacionar el hipertexto con el hipotexto –según la terminología de Genette–, para enlazar una obra con otra, construir un relato deudor del anterior y marcar una pauta de lectura del texto realizado, en la mayoría de las ocasiones de una forma muy evidente. Pascale Thibaudeau (2000) se refiere a esta relación como una función reflexiva entre dos medios que tienen sus perfiles marcados y entran en conflicto de la mano del director. En esta dirección, la ficción que se presenta a través de la televisión le sirve para contraponerla a su ficción, con lo que esta sale reforzada como más verosímil. En cualquier caso, de todas las formas en las que la televisión aparece en sus películas este modo es el que menos maltrecho queda.

La función de citar una película en otra es aprovechada en *Kika*, en la que vemos *El merodeador* (*The prowler*, 1951) de Joseph Losey, para establecer un paralelismo entre el merodeador-*voyeur* de una y otra y para afectar al desarrollo de la diégesis, al ser la película la que da la clave a Ramón (Álex Casanova) de que Nicolás (Peter Coyote) es el asesino de su madre (Thibaudeau 2000).

El comienzo de *Matador*, mientras se ven los títulos de crédito, es

esclarecedor. Uno de los protagonistas (Nacho Martínez) está mirando un monitor de televisión en la que se emite una película (en realidad son dos, *Seis mujeres para el asesino*, 1964, de Mario Bava y *Colegialas violadas*, 1981, de Jess Franco) del género del *giallo* (subgénero del de terror) mientras se masturba. Las escenas de muerte le producen una gran excitación, lo que es una manera de adelantarnos lo que vendrá a continuación. Los paralelismos con la película de Bava van más allá de los asesinatos: peso de lo ornamental de la dirección artística, una correspondencia en lo argumental (presencia de mujeres cuyo trabajo es el de modelos en ambas películas), consideración del asesinato como una de las Bellas Artes, policía torpe e inoperante, crítica a la religión como formadora de psicópatas o personajes traumatizados. No obstante Almodóvar se aleja del *giallo* al darle otros elementos alejados del género. Esto es propio del director manchego que mezcla y transforma formas convencionales con absoluta soltura. Pero en este caso no debemos olvidar que quizá lo más importante sea el tratamiento que le da como recepción en el hogar, como forma íntima que permite al espectador salirse de los cánones de visualización del cine.

No en los títulos de crédito pero si al comienzo de *Todo sobre mi madre*, Almodóvar introduce desde la televisión el inicio de *Eva al desnudo* (*All about Eve*, 1950) de Joseph L. Mankiewicz. El modo de verlo corresponde a esa forma doméstica en la que los espectadores cenan ante el televisor y comentan la película u otras cosas ajenas a la misma en una recepción semiatenta. Pero más importante es que esta película va a planear por toda la cinta de Almodóvar, y desde una construcción intertextual establece un paralelismo entre situaciones, personajes e historias. Los contenidos son distintos (por ejemplo el papel de Eva, que va engañando a todos, es muy diferente al que protagoniza Cecilia Roth, que desde el primer momento va con la verdad por delante), pero la estructura o armazón de la trama está construida a partir del film de Mankiewicz.

En *Carne trémula* la televisión encendida va emitiendo *Ensayo sobre un crimen* (1955) de Luis Buñuel mientras asistimos a un diálogo centrado en el sexo, un tiroteo después y, finalmente, una visualización del momento en el que Víctor (Liberto Rabal) contempla la televisión mientras Elena (Francesca Neri) permanece sin sentido en el sofá (Poyato 2011). Mientras se sucede el diálogo

que Víctor tiene con Elena sobre la relación sexual que sostuvieron hacía poco, se evidencia un paralelismo con Archibaldo al presentar ambos un lastre emocional que les hace actuar de forma inmadura. Además, la visión de los muslos de la institutriz cuando cae muerta hacer relacionar el deseo con la muerte, que es parte de lo que Almodóvar desarrolla en *Carne trémula*.

Almodóvar hace converger el *raccord* de las dos películas al salir el disparo por la ventana y hacerlo coincidir con el disparo que entra por la ventana, ya en el film de Buñuel, que mata a la institutriz. Esta confusión se prolonga en el diálogo que los policías tiene con las vecinas que han llamado informando del disparo. Las dos mujeres discuten sobre el origen del disparo. Una defiende que proviene de la televisión, mientras que la otra dice que era real. Esta confusión entre realidad y ficción se traslada a realidad y televisión, planteando por enésima vez que lo que pasa en la televisión puede parecer, pero no es la realidad. Almodóvar prefiere vincularse a todo el sustrato cultural que encierra Buñuel que a una aparente realidad que se exhibe a través del receptor de televisión.

Otra relación clara es la secuencia cuando Archibaldo coge el maniquí de cera que representa a Lavinia y una de las piernas se separa del resto del cuerpo. A esto le acompaña un movimiento de cámara que recorre la pierna de Elena que permanece inconsciente en el sofá, lo que une ambas imágenes, pero adelanta también lo que sucederá con la parálisis de las piernas de David (Javier Bardem), que será el que recibirá el disparo.

En *Los abrazos rotos* vemos el famoso fragmento de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954) de Roberto Rossellini cuando en Pompeya se descubre el cuerpo de un matrimonio al que la erupción del Vesubio les cogió juntos. La relación entre las dos películas –*Los abrazos rotos* está construida a partir de cuatro películas: la citada *Te querré siempre*, *Ascensor para el cadalso* (1957) de Louis Malle, *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell y *El desprecio* (1963) de Godard–, es muy evidente, pero nos detenemos únicamente en la secuencia en la que Lena (Penélope Cruz), se emociona como Ingrid Bergman al observar los cuerpos de un hombre y una mujer juntos “tal vez marido y mujer”, apostilla el arqueólogo. Ese amor eternizado por la lava es el juego de contrarios en Rossellini y la búsqueda en Almodóvar, que en su caso trata de immortalizar a través de una fotografía que Harry Caine (Lluís Homar) realiza

con el automático de la cámara mientras los dos miran a la cámara tratando de perpetuar su abrazo como la lava en la película de Rossellini.

#### 4. Conclusiones: Kika vs. Andrea Caracortada

De los cuatro modelos que hemos considerado, tres nos remiten a una crítica a lo que representa la televisión. En una posición meramente narrativa está el que hemos denominado modelo intertextual en el que al igual que otras formas culturales y artísticas que inserta en sus películas, le sirven para construir determinadas piezas de su relato, en muchas ocasiones con un sentido prolepsístico. La configuración de un imaginario familiar quizá sea la que se expone como más neutra por el apego que suele mostrar el director manchego a esos personajes populares, las más de las veces rurales en la ciudad, pero a los que suele subrayar como vinculados a una tradición que suele rehuir. Esto conecta con la función de desacreditar a la televisión como medio que construye la realidad. Para ello también se apoyará en la publicidad, ahora en un tono irreverente y cómico.

El exceso, que cae en el esperpento, fomenta la espectacularización y la anulación de todo tipo de valores. Almodóvar utiliza estas categorías enfatizándolas para denunciar a los medios que crean esos modelos éticos.

Esta formulación se ejemplifica en su visión más negativa en *Kika*. El comienzo no puede ser más claro. El espectador se convierte en un *voyeur*. Se trata en seguida de un reconocimiento de que lo que vamos a ver tiene que ver con una mirada contaminada o perversa. Enseguida asistimos a que éste mirón es un fotógrafo de lencería femenina (Álex Casanova). La escopofila que padece no será más nociva, en todo caso, que para él mismo, mientras que las otras miradas serán las que tengan una carga nociva. Curiosamente, y tal y como suele ser habitual en el director manchego, recurre a procesos de intertextualidad para configurar a los personajes, y los encontrará en películas que tienen que ver con la mirada: *La ventana indiscreta* y *El fotógrafo del pánico*. Sin embargo, hay un personaje que se sale de toda referencia, la perversa Andrea Caracortada, para quien tendrá que construir desde el principio hasta el final un perfil inédito, incluido su peculiar atuendo diseñado por Jean-Paul Gaultier, como cuando presenta su programa con un vestido

largo que deja ver unos pechos falsos sangrantes o cuando aparece con traje rojo rasgado y con los brazos y piernas cubiertas de vendas. Hay que recordar, como nos señala Alejandra Walzer (2009), que la construcción espec(tac)ular del cuerpo femenino en los *reality show* está conformada por una belleza que se presenta como natural, despojada de su individualidad, de su historia, de su expresividad. Esto es lo contrario que representa Andrea Caracortada, la presentadora del programa, quien a través de una estética de la exageración llega al límite de la degradación informativa.

La fuerte carga de ficcionalización a la que nos somete Almodóvar en *Kika* – personaje voyeurista (Hichcock), escritor asesino (Powell)– no se conjuga con vocación referencial y por ello nos sitúa en un lugar ajeno a la realidad que ha sido sustituida por los territorios de la simulación. En este sentido podemos decir que no existe confusión entre realidad y simulacro, lo contrario precisamente que ocurre en la neotelevisión y postelevisión (Imbert, 2003, 2005, 2008) que, entre otras cosas, ha ido perdiendo la nitidez de estos límites. Este planteamiento es el que se encuentra en dos de las protagonistas femeninas, cada una en las antípodas de la otra. *Kika* representa la candidez y postura ética mientras que Andrea Caracortada es la malvada sin escrúpulos. A la primera le podrán ocurrir todas las desgracias inimaginables, pero mantendrá unos principios morales hasta el final; la segunda, por el contrario, carece de ética, y da a entender que en la medida en la que se vinculó a la televisión sus prejuicios se quedaron por el camino.

“Una mujer se quema a lo bonzo en el despacho de un director del BVB después de que le negaran un préstamo de 800.000 pesetas. Procesados por abusos deshonestos un miembro del arzobispado de Sevilla. Juana T. denuncia haber sido objeto de proposiciones humillantes, entre comillas, cuando fue a pedir la nulidad matrimonial. El comandante de artillería A. F. A. mata a su mujer y después se suicida, todo comenzó por una discusión por la malas notas de su hija. Sus vecinos recuerdan al comandante como un hombre encantador. El violador de Horcasitas se suicidó ayer en la cárcel incapaz de afrontar la vergüenza de haber sido violado repetidas veces por varios reclusos. Ángel Moya condenado a cuatro años por prostituir a disminuidos físicos. Cinco cabezas rapadas matan a puñaladas a dos marroquíes y a un dominicano. Descubierta en Madrid una red de prostitución infantil y grabación de videos porno en la guardería Prosperidad. La edad de los niños oscila entre los tres y

los cinco años. Continúa en paradero desconocido el parricida Joaquín García "el portugués": Buenas noches, señoras y señores, con ustedes Andrea Caracortada ofreciéndoles en exclusiva *Lo peor del día*".

Esta manera de presentar el programa da todas las claves del modelo de *reality* que presenta. En apariencia son noticias extraídas de la realidad, las peores noticias y la peor realidad. Luego continúa el relato más pormenorizado de una de las noticias a la que añade imágenes:

Antes de presentar a nuestra primera invitada de hoy me gustaría recordarles unas imágenes que yo misma grabé hace un mes. ¡Ah!, les advierto que pueden herir su sensibilidad, si es que todavía les queda alguna.

- Perdona, qué razones tenía su hija para suicidarse.
- Déjeme por favor.
- ¿Pero la niña era feliz? ¿Cómo era el ambiente familiar?
- ¡Cómo quiere que fuera! Un infierno. Por culpa de mi marido. Hace un año abusó de ella.
- ¿Y no lo denunció?
- Queríamos que se fuera, que nos dejara en paz, que dejara de hacernos la vida imposible. Estamos en trámites de separación. ¡Tú qué haces aquí!

En ese momento aparece su marido que saca una pistola del bolsillo y le dispara en la cabeza y remata en el suelo con otros dos tiros. Andrea Caracortada le persigue pero "El portugués" le dispara, lo que hace que se caiga de la moto. Acto seguido, otra vez en el plató, nos presenta a Angelina, la madre del asesino. Ésta señala que de niño era un buen chico, solo un poco travieso. Después ante la insistencia de la presentadora, dice que ella no cree que haya matado a su nuera, y aunque Andrea insiste en las imágenes, la madre se reafirma:

- Soy su madre y no creo que lo haya hecho
- Le advierto que lo tengo grabado –se refiere a las imágenes que acabamos de ver de su asesinato.
- Pues no creo que lo haya hecho.
- Ah, no lo cree. Pues su nuera que está en el cementerio no piensa lo mismo que usted.

A través de esta forma de presentar la realidad los individuos son sustituidos por una representación de sí mismos. Andrea Caracortada ve en el caso de Paul Bazo no a un individuo que ha cometido toda una serie de fechorías

despreciables, y que quizá por eso deberían ser contadas en clave informativa, sino la posibilidad de dotar a este individuo de una identidad narrativa, de convertirlo en una historia. La telerrealidad no es más que una transformación de la realidad que a través de las técnicas y géneros periodísticos utiliza, en aras de un entretenimiento morboso, la ficción y la no ficción. De ahí nace la telebasura que construye una realidad que aunque es referencial no deja de ser una invención. Almodóvar para ilustrar esta deriva de lo que se programa en televisión incide en el sexo y la sangre contado desde lo privado en su forma más exhibicionista. De hecho, Andrea Caracortada después de la violación a Kika insistirá en entrevistarla, y ante la negativa de ésta argumenta cosas como “el hecho de que la hayan violado no le da derecho a ser una borde”, y ante el rechazo a responder a la batería de preguntas que le hace termina diciendo que “su conducta atenta contra la libertad de expresión”. En muchos sentidos podemos decir que Kika representa al cine y Andrea Caracortada a la televisión, una metáfora que le sirve a Almodóvar para situarse junto a lo que es el cine y denunciar la deriva televisiva.

## 5. Bibliografía

- Allinson, Mark (2003): *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: 8 y 1/2.
- Aznar, Hugo (2002): “Televisión, telebasura y audiencia: condiciones para la elección libre” En Revista Latina de Comunicación Social, 48. Disponible en [http://www.ull.es/publicaciones/latina/2002/latina48marzo/4807aznar\\_2.htm](http://www.ull.es/publicaciones/latina/2002/latina48marzo/4807aznar_2.htm) [02/05/2011]
- Baudrillard, Jean (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bourdieu, Pierre (1996): *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Casetti, E. y Odin, R. (1990): “De la paléo-à la néo-télévision. Approche sémiopragmatique”. En *Communications* 51.
- Eco, Umberto (1985): “La transparencia perdida”. En *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Evans, Peter William (2005): “Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar”. En *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 155-160.

- González Requena, Jesús (1999): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, Román (1987): *El simio informatizado*. Madrid: Fundesco.
- Holguin, Antonio (2006): *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Imbert, Gérard (2003): *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Imbert, G. (2004): "De lo espectacular a lo especular". En *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación* 9. Madrid: Universidad Complutense.
- Imbert, G. (2005): "Nuevas formas televisivas. El *transformismo* televisivo o la crisis de lo real (de lo informe a lo deforme)". En *Telos* 62. Madrid: Fundación Telefónica.
- Imbert, G. (2008): *El transformismo televisivo*. Madrid: Cátedra.
- Obadia, Paul (2002): *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste*, París: Cerf-Corlet.
- Poyato, Pedro (2011): "Las referencias intertextuales de *Carne trémula* (Almodóvar, 1997)". En *Zer*, Bilbao: Universidad del País Vasco (en prensa).
- Strauss, Frédéric (1995): *Pedro Almodóvar, un cine visceral: Conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid: El País Aguilar.
- Thibaudeau, Pascale (2000): "L'interference des codes chez Pedro Almodóvar: quand la television passe au cinema". En *Amadis*, 4, Université de Bretagne Occidentale, Brest, pp. 347-365.
- Walzer, Alejandra (2009): "Pedagogías del cuerpo. La construcción espec(tac)ular del cuerpo femenino en el *reality show* español". En *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, pp 203-209. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna. Disponible en [http://www.RevistaLatinacs.org/09/art/18\\_817\\_24\\_U3CM/Alejandra\\_Walzer.html](http://www.RevistaLatinacs.org/09/art/18_817_24_U3CM/Alejandra_Walzer.html) [24/04/2011].
- Zunzunegui, Santos (1992): *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.