

La balsa de piedra

Revista de teoría y geoestrategia iberoamericana y mediterránea



La balsa de piedra, n.º 3, abril-junio 2013, p. 5.

ISSN: 2255-047X

"Pedro Almodóvar. Conflictos personales y colectivos en el cine. La teoría del cine como instrumento para el análisis y el cine de Almodóvar como su objeto"

"Pedro Almodóvar: personal and collective conflicts in cinema. The theory of cinema as an instrument for analysis and the Almodóvar's filming as its object"

José Luis Pozo Fajarnés

(Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Talavera de la Reina -España-, Fundación Gustavo Bueno -España-; jlpozofajarnes@yahoo.es)

Resumen: El término identidad es uno de los conceptos que en filosofía ha hecho correr más tinta. En algunas disciplinas además se usa con cierta ligereza, al menos de ello se quejan muchos de esos pensadores que dedican su tiempo a clarificarlo, o a oscurecerlo según cual sea el punto de vista. Cada uno de ellos suele generar la afirmación de que las otras interpretaciones es lo que consiguen. En este trabajo surge alguna de esas “maneras de ver la cuestión”, ya que reflejaremos, de algún pensador de los mencionados más arriba, su reflexión sobre lo idéntico. Además de identidad, en el título del congreso va añadido el término conflicto (1). Para que éste se dé es necesario, normalmente y si dejamos de lado las posturas heraclitianas al menos, que a la identidad –una, por definición- no se le deje sola, sino, por decirlo de alguna manera, “mal acompañada”. Pues bien, la perspectiva concreta y actual desde la que vamos a tratar de abordar la cuestión va a ser ética y también política. El instrumento con el que vamos a hacer este intento de abordaje es el cine en su desarrollo teórico-cultural. Y el objeto que va a ser analizado es también el cine, ejemplificado con alguna película actual y con alguna otra no tan actual.

Palabras Clave: Almodóvar, cine, conflicto, identidad, teoría del cine, teoría de la identidad.

Abstract: The term identity is one of the concepts in philosophy that has made written more words. In some disciplines, in addition, it is used with certain lightness, at least of this complain about many of these thinkers who dedicate their time to clarify, or obscuring depending on the point of view. Each one of them tends to generate the statement that other interpretations is what they get. In this work arises from some of these "ways of seeing the question", already that pause, of any thinker of the above-mentioned, its reflection on the identicality. In addition to identity, in the title of the congress is going added the term conflict. For this is necessary, normally and if we put aside the heraclitian positions at least, that the identity -by definition - will not be left alone, but, so to speak in some way, "bad accompanied by". So, the particular and current perspective from which we are going to try to address the issue is going to be ethical and policy also. The instrument with which we are going to make this attempt to approach is the cinema in his theoretical development-cultural. And the object to be analyzed is also the cinema, exemplified with any current movie and with some other not so current.

Keywords: Almodóvar, cinema, conflict, identity, theory of cinema, theory of identity.

Todo lo que hemos tratado de reflejar en esta introducción sucederá en los dos momentos que siguen: el del ejercicio teórico, que analiza la teoría del cine de Gilles Deleuze y de Fredric Jameson (de la página 2 a la 4) y el del ejercicio práctico, que observa -sobre todo, de ahí nuestro título- dos películas de Pedro Almodóvar: Todo sobre mi madre y Hable con ella (páginas 5-9).

I. Teórico

La postmodernidad es la forma cultural en la actualidad y el cine es el arte postmoderno más característico, por encima incluso de la arquitectura, así lo afirma Fredric Jameson, uno de los máximos exponentes de la filosofía actual en el ámbito de la crítica cultural. El pensamiento de este autor tiene en cuenta tres puntos básicos importantes o, dicho de otra manera, tres instancias analíticas fundamentales: la postmodernidad, el inconsciente político y la cartografía cognitiva.

La postmodernidad es la forma cultural por excelencia del capitalismo actual **(2)**. Si partimos del presupuesto de que la producción cultural se integra en la producción económica y por tanto que la política cultural participa en la economía, entonces defendemos un punto de vista opuesto al de Theodor Adorno que aseguraba la imposibilidad de criticar un arte mercantilizado. El realismo como reacción cultural al capitalismo trató de abarcarlo. El arte moderno nos mostró cómo las representaciones están sujetas a formas sociales y económicas que mediatizan su comprensión, esta forma artística trató de escapar a tal relativización buscando un público ideal.

El realismo, el arte moderno y la postmodernidad se muestran de forma obvia en la arquitectura dado que es el arte tradicional más difícilmente disociable de la economía. Pero en la postmodernidad tal forma artística le deja el papel preponderante al cine, arte postmoderno por excelencia que no puede entenderse sin la madurez alcanzada por el capitalismo. El cine es el

producto de las formas más refinadas de la producción industrial. Pero, además, en el cine se muestra con gran precisión la división ya señalada: realismo, arte moderno y postmodernidad. En concreto, el cine clásico de Hollywood representaría al primero, el cine europeo de los cincuenta y sesenta, al arte moderno, y a partir de ese momento, el cine será una forma artística de la postmodernidad.

Para Jameson la postmodernidad no es el único referente importante de análisis a tratar, ya que tan importante como ésta es su teoría del inconsciente político. El inconsciente político sirve para analizar de forma novedosa la sociedad, y soluciona problemas que en el marxismo habían quedado anclados, por ejemplo, el análisis de las formas culturales: la relación con la economía es un elemento básico en el objeto cultural susceptible de análisis pero no en un sentido de proceso económico que rodea el objeto sino en el de procesos psíquicos que se dan en su producción y al ser recibido por un sujeto.

Pero el marxismo siempre ha mostrado una insuficiencia analítica en relación a lo histórico y a lo psicológico. La Escuela de Frankfurt subsanó la segunda carencia mediante el psicoanálisis freudiano **(3)**; Jameson subsanará las dos mediante la cartografía cognitiva. La cartografía cognitiva hace que se pueda generalizar desde una información limitada (la que podemos tener desde el punto de vista del artista, del realizador de una película, por ejemplo) hasta situaciones globales **(4)**.

Desde una perspectiva diferente a la de Fredric Jameson parte Gilles Deleuze. Este último genera todo un aparato de análisis teórico en sus dos obras: La imagen-movimiento. Estudios sobre cine-1 y La imagen-tiempo. Estudios sobre cine-2. En estos ensayos se aprovecha de las filosofías de Bergson y Peirce para llevar a cabo su propósito. La imagen-movimiento y la imagen-tiempo, aunque no adaptadas al cine, son dos descubrimientos de Bergson. En relación a la primera éste formuló estas tres tesis **(5)**:

1- El movimiento no es el espacio recorrido ya que el movimiento es siempre presente, es el acto de recorrer; es indivisible pues si se dividiera cambiaría y sólo uno de esos dos sería el presente: el movimiento no puede reconstruirse con cortes inmóviles (como los fotogramas de cine). Deleuze, empero, dice que el cine no nos da el fotograma sino una imagen media de los mismos (veinticuatro por segundo), con lo cual lo que nos da es una imagen-movimiento.

2- Las dos ilusiones sobre el movimiento que Bergson distingue son: la antigua y la moderna. El movimiento, por una parte, remite a Formas ideales, y por otra, expresa una dialéctica. El movimiento es, pues, el paso de una a otra: un orden de las poses o de los instantes privilegiados. Con la ilusión moderna del movimiento éste se referirá no a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. El cine constituirá un sistema que recrea el movimiento a partir del momento cualquiera.

3- El movimiento expresa el cambio en la duración (en el Todo). Para Bergson, el todo, el élan vital, no puede darse por ser lo Abierto y le corresponde cambiar sin cesar (lo que es igual a durar). Debe ser definido por la relación. Esta no es propiedad de los objetos sino que es exterior a sus términos. Presenta una existencia espiritual o mental.

Dice Bergson que lo que está en constante evolución (el todo) no debe confundirse con los hechos (el plano cinematográfico). Deleuze incardinaria cierta realidad (duración/tiempo) con la secuencialización de los planos. Sin embargo, como Bergson, Deleuze adopta la postura de

Realidad como forma/esencia y no como materia/existencia. La distinción entre esencia y existencia es tradicional: una distinción de sabor eleático, según la cual la realidad sería un continuo (“materia”) sobre el cual los hombres habrían establecido la decisión de nombrar dos formas donde sólo debían nombrar una: “los juzgaron de forma opuesta y les atribuyeron signos separados” **(6)**. Según Gustavo Bueno, toda teoría de signos (semiótica) deberá aludir a esta oposición. Estamos ante un sistema de opciones que se discutió ya en relación al problema de los universales y que hoy se impone también.

En el análisis que nosotros vamos a llevar a cabo aprovecharemos más la categorización materialista de Peirce. La tripartición categorial de este autor que nos va a servir para comentar el cine de Almodóvar es ésta:

Primeidad: el ser tal cual es. Según Peirce la primeidad, más que concebirse, se siente: son cualidades o potencias consideradas por sí mismas, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente de toda cuestión sobre su actualización **(7)**. La primeidad es, por tanto, la categoría de lo Posible, la que da consistencia a lo posible pero sin actualizarlo. Pero que, aun sin ello, le da un modo completo. Toda imagen afección remite a la primeidad. Un rostro puede tener las tres funciones: individual (primeidad), socializante (segundeidad) y relacional (terceidad); pero cuando ese rostro es un primer plano sólo remite a la primera de ellas: es individualidad pero en el límite de perderse ya que la afección en un rostro lo equipara a otro rostro, a todos los rostros. Es pura expresión: afección.

Segundeidad: el hecho (la existencia o actualidad). La segundeidad es según Peirce la categoría de lo Real, de lo actual, de lo existente, de lo individuado. Las cualidades-potencia se actualizan en estados de cosas particulares, espacios-tiempos determinados, medios geográficos o históricos **(8)**,... La segundeidad esta en el lugar en que se encuentren dos: aquello que solo existe en oposición: acción-reacción, individuo-medio, excitación-respuesta, etc. En el reino de la segundeidad todo es dos por sí mismo **(9)**.

Terceidad: la ley. Cuando la dualidad que fundamenta la imagen-acción se desborda es porque se ha llegado a una nueva instancia que convierte las imágenes y los elementos. Peirce denominó a esta instancia terceidad. Esta nueva especie de imagen es lo mental. La terceidad surge cuando un término remite a un segundo término por mediación de otro. La relación será la que procure el surgimiento de la nueva instancia. La imagen-acción ya relacionaba dos términos, pero ese tipo de relación era espacio-temporal. La nueva relación es lógica. Más allá de la terceidad no hay, según Peirce, nada. Más allá, todo se reduce a combinaciones posibles entre las tres instancias: primeidad, segundeidad y terceidad.

Peirce intentó solventarla oposición entre esencia y existencia, eliminando la primera de entrada, pero Deleuze dice que no hay nada solucionado y abandona así la posibilidad de una estética subjetiva y se queda con la objetiva en su teoría del cine, con lo cual su planteamiento es idealista, como Bergson, y enfrentado al análisis materialista de Jameson. Además Deleuze rechazará a Peirce pues su pensamiento metafísico -con una noción de ser débil, basado en acontecimientos y simulacros- es acategorial.

Tenemos, por tanto dos posturas opuestas entre los autores que hemos seleccionado para este trabajo, la materialista de Peirce y Jameson, y la idealista de Bergson y Deleuze. Ahí están, mostradas, pero de cara al siguiente apartado vamos a aprovecharnos del aparato crítico de ambas. De tal manera que las dos posturas son aprovechadas -aunque para ir por una sola de las

dos sendas- a la hora de ver cómo es lo que hemos seleccionado del autor de cine español más internacional, el manchego Pedro Almodóvar.

II. Práctico

1. Conflicto personal. Todo sobre mi madre

Manuela dejó la relación con su pareja al quedarse embarazada, decidió librarse de su pareja y comenzar una vida que iba a pivotar en la relación con su hijo. Cuando éste, de nombre Esteban, tiene 18 años es atropellado por un coche y muere. Manuela abandona Madrid para buscar al padre de Esteban y comunicarle que tuvieron un hijo y, lo peor, que éste ha muerto. No lo hace por venganza, quiere que el padre de Esteban pueda leer las últimas palabras de su hijo, las cuales le había dedicado intuyendo que podía existir pese a que su madre le decía que había muerto. Manuela toma esa decisión pensando que ese sería el deseo de Esteban.

El argumento esbozado se desarrolla en un entorno que se puede describir de la siguiente forma. Las ciudades marco son Madrid y Barcelona. Los protagonistas son funcionarios del estado (enfermeras, psicólogos, médicos), personal de Organizaciones no gubernamentales, gentes de la Iglesia, actrices de teatro y los que rodean ese mundo. Y, por supuesto, prostitutas, proxenetas, travestis, etc.

“La Agrado” se quiere ir a ejercer la prostitución a El Salvador pero no sabe que hay guerra, cuando se lo dicen los sueños se desvanecen. La madre de Penélope Cruz se dedica a falsificar “chagales” y otras obras de arte, muestra sus valores morales burgueses y no muestra ninguna empatía por quien la necesita. El mundo del espectáculo se plasma sin tapujos, con sus vicios, sin mostrar ninguna necesidad económica por parte de sus miembros pues éxito es sinónimo de dinero. La producción cultural y económica van de la mano: Almodóvar nos muestra dentro de su propia película un montaje de teatro, nos muestra el espectáculo dentro del espectáculo **(10)**.

El mapa de la película podría señalarse como un cruce de coordenadas en el que pondremos como ordenadas el mundo de los hospitales y como abscisas las familias que en un momento se cruzan con la institución: la familia del receptor del corazón de Esteban, Manuela que trabaja en él y como una ironía forzada tiene que realizar en vivo el papel que, como ensayo de ficción, elabora la psicóloga hospitalaria, y ello, para enseñar a los enfermeros a conseguir órganos de las familias de las víctimas. Más tarde observaremos una familia con un enfermo mental en casa, personajes con sida, al final casi de la película una muerte por parto. Podemos observar la urdimbre que Almodóvar genera en torno al sistema hospitalario y sus clientes y sobre la cual pasa la historia de Manuela **(11)**. Este tejido urbano se nos muestra con su crudeza habitual y en esa crudeza nos resulta familiar: la mirada crítica del manchego no se separa de nuestro imaginario colectivo, incluso hace que sonriamos ante la puesta en escena de alguna de las tragedias que nos muestra.

Con *Todo sobre mi madre*, Almodóvar se sube a hombros de dos realizadores/autores polacos: Mankiewicz (polaco de familia, pues nació en EE.UU.) y Kieslowski. Desde el guión de Eva al desnudo y de *Tres colores: Azul* parte el de Almodóvar, consiguiendo un producto absolutamente digno de sus maestros. A Kieslowski le seguirá haciendo un homenaje pues varias escenas de *Todo sobre mi madre* nos recuerdan su *Rojo* de la trilogía.

En Todo sobre mi madre se trata, entre otras cuestiones, el viejo conflicto personal entre amor y libertad: librarse de lazos amorosos para ser más feliz. Platón ya lo trató en El banquete: abandonar el objeto amado llevará a conocer, en un camino aunque más largo más placentero, las ideas. Así es, esto es mucho más placentero porque eliminaremos los disgustos que provoca el amor erótico que según Platón y los que instituyeron el sacerdocio célibe, o un primer paso del conocimiento del Bien o, para los segundos, algo meramente pecaminoso.

Manuela tiene uno de esos conflictos personales que dan título al trabajo, la identidad es mostrada en conflicto consigo misma, la protagonista de Todo sobre mi madre nos acerca, nos muestra, mejor dicho, la categoría peirceana de la primeidad. La primeidad es el rostro de Manuela roto de amargura recordando a su hijo; es su rostro en el momento sostenido de romper a llorar pero sin que esto suceda. Es un rostro que transmite de forma impecable la afección en su individualidad y es tan impecable como, seis años antes, el rostro de Juliette Binoche en Tres colores: Azul cuando pasa por situaciones idénticas a las de Cecilia Roth (Manuela). Cuando ese rostro es un primer plano, sea éste de la Roth o sea de la Binoche, remite a la primeidad: es individualidad pero en el límite de perderse ya que la afección en un rostro lo equipara a otro rostro, a todos los rostros. Este punto de vista, este significado de identidad, contrasta con la afirmación de la lógica estoica: “no hay dos briznas de hierba igual”, y que suscribe Leibniz, pues en eso se fundamenta su monadología. Tal afirmación es en este último una ejemplificación de su principio lógico de “la identidad de los indiscernibles” que lleva a la afirmación de que si hubiera dos entes enteramente iguales sería imposible discernir entre nada, y a que, por lo tanto, en el mundo no haya dos entidades que sean idénticas **(12)**.

La protagonista no muestra que haya tenido ningún apego, durante los dieciocho años de su hijo, al amor de pareja, eso parece desprenderse de lo que vemos al principio del film, sólo parece haber tenido tiempo para su hijo nos hace ver Almodóvar. Pero la muerte de Esteban provocará que Manuela cambie de vida. El desarrollo de la película nos plasma que cuando falta esa focalización del amor en un objeto no hay forma de quedar libre de sentimientos. Los personajes de su vida pasada, y también los nuevos que van surgiendo, la quieren. Ella, además, les va a corresponder. Ese amor, que hará que incluso adopte un nuevo Esteban, es fuerza vital, es el connatus espinocista.

El tema es ya antiguo, lo trata Ozu en Las hermanas Munakata, allí la protagonista pierde a su esposo y luego se aparta de quien la quiere argumentando que quiere la libertad que te roba quien amas. Pocos años antes que Almodóvar ya hemos mencionado que Kieslowski realizó la película un poco más arriba apuntada Azul, allí la protagonista pierde al hijo y también al padre. La postura de querer la libertad frente al amor perdido se ve de forma clara y contundente. Tanto en el film del polaco como en el del español se verá que, en sociedad, esa postura que deja el amor a un lado es muy difícil de mantener, que en ese conflicto concreto de libertad y amor la balanza se declina por el mayor peso del segundo. Quizá las diferencias de todo tipo -de religión, de forma de vida social, valorativas, culturales en suma decimos hoy día- que se dan entre Occidente y Oriente hacen que esto no ocurra en el film del japonés.

Hasta aquí llegamos en el análisis relativo al conflicto personal, el conflicto de Manuela consigo misma entorno a las fuerzas opuestas el amor y la libertad. Sobre el mapa, en términos jamesonianos, dibujado por Pedro Almodóvar hemos aprovechado la primera categoría de Peirce, el ser tal cual es, ahora vamos a la segunda parte práctica el conflicto colectivo, que en este la pluralidad que implica ese colectivo será la mínima: dos personajes. El primero es el que dice la frase que da nombre a la película, Hable con ella, el segundo el receptor de la misma.

2. Conflicto colectivo. Hable con ella

A veces no se vislumbra con claridad la fantasía política que subyace, según Jameson, a cada film.

Tal fantasía articula de forma contradictoria las relaciones sociales reales y potenciales de los protagonistas en un marco de economía privada (una consulta de psiquiatra, un hospital privado, el mundo de los toros, el de la prensa, una escuela de baile), el único lugar público es un penal **(13)**. Aquí van a interactuar un psiquiatra pudiente y un simple enfermero (Benigno), un periodista (Marco), gentes del espectáculo –desde bailarines a toreros–, trabajadores de la sanidad. Pero donde Almodóvar carga más las tintas en este film es en lo ético. Hable con ella es su película ética con diferencia de cualesquier otras de su filmografía **(14)**.

Aquí aparece una pequeña referencia crítica a la Iglesia, su poder y sus pecados, concretamente una noticia real, la violación de unas religiosas por unos sacerdotes en un país del tercer mundo, se cruza en los comentarios de los que ocupan el momento anterior a la corrida de toros fatídica. Apoyándonos para el análisis en el mismo autor diremos que en la anterior película analizada también aparecían referencias críticas indirectas a la Iglesia y que en *La mala educación* **(15)** la crítica se hace totalmente explícita, pues vertebra toda la trama.

Volviendo a *Hable con ella*, aquí observamos como dos formas de ver y padecer una misma situación se enfrentan. Marco y Benigno tienen dos formas de ver “lo que hay delante” diametralmente opuestas. Ambos reflejan una perspectiva valorativa que anula la otra y que plasma ante el público el conflicto moral: la de Marco es la perspectiva de la mayoría y la de Benigno es la perspectiva del que la mayoría considera un loco, un anormal. Así lo llama el director del hospital cuando Benigno tras poner en práctica sus ideas deja embarazada a la mujer que ama, la misma que cuida desde hace cuatro años y que está en estado de coma, en una cama como un vegetal -pero a la que Benigno trata como si no le pasase nada, y le oyera y sintiera su contacto, incluso como si se pudiera emocionar con las historias que le cuenta.

Antes de que comience el desenlace –que he adelantado- Benigno ha contado lo que siente a Marco, éste que no terminaba de entender el trato de Benigno hacia su paciente le expresa su opinión sobre el asunto y ambos discuten: una postura se trata de imponer a la otra en un duelo dialéctico. En el desarrollo de éste se da comprensión, cariño, sufrimiento; pero como todo enfrentamiento al final sólo queda una individualidad vencedora.

La segundidad peirciana señala el momento de las dos identidades materiales enfrentadas, en relación de oposición, o como dice el cine ético por antonomasia, el cine del oeste, en duelo. Ejemplos de ello hay muchos y aquí podemos nombrar algunos: el más famoso quizá es el de *Sólo ante el peligro* de Fred Zinnemann, la postura del sheriff guardián de la justicia, se enfrenta a los “fuera de la ley” derrotándolos en el duelo final. Sam Peckinpah muestra este conflicto de manera constante en todo su cine, sea éste del oeste o no, un claro ejemplo es el de *Grupo salvaje*, en el cual un grupo de héroes (cuasi homéricos) se autoinmolan, bajo la forma de duelo-batalla, ante un ejército. La galardonada, y con razón, *Sin perdón* de Clint Eastwood, film platónico por excelencia. El protagonista tras llevar una vida de asesino, se enamora de alguien que le hace observar el valor de la justicia. El final será un duelo entre él, que defiende la causa justa, y el terrible sheriff (y secuaces) de esa ciudad típica de las películas del género.

Pero el film de Almodóvar tiene una trama más compleja que cualquiera de los tres ejemplos. Y entra dentro del ámbito de la tercera categoría peirciana más que de la segunda, el duelo de los protagonistas es un duelo de las reglas, un duelo con objetos-ideas también, que median entre las dos materialidades. En este importante aspecto sigue la senda de filmes como el De Jim Jarmusch Noche en la Tierra en el cual narra, a ritmo de una magnífica banda sonora de Tom Waits, cinco historias. Cada una de ellas expresa un duelo de posturas entre taxista y cliente, y ello, en cinco ciudades distintas del mundo (Nueva York, Los Ángeles, París, Roma y Helsinki). La pareja, taxista y cliente, de cada historia contrastan sus puntos de vista opuestos, como si fueran ciegos o daltónicos ante el paisaje que describe el otro siendo, el objeto a describir, el mismo.

Lo mismo ocurre en Hable con ella: entre Benigno y Marco. Éste representa a todos y todo lo que se enfrenta a aquel, aunque siendo el único que siente por su amigo caridad, o como se dice ahora, empatía. Entre los dos se da esa confrontación de ciegos que provoca que ante lo que el uno ve como bueno, como bello, como grato, el otro vea lo opuesto. Y esas dos perspectivas chocan, imponiéndose una relación de ideas a otra, una teoría a otra, un modo de ver el mundo a otro. La postura vencedora es, por supuesto la de Marco. La racionalidad que impera absorbe y, si no puede hacerlo, destruye lo que se le opone. Y Benigno **(16)**, como es natural, al enfrentarse en duelo al representante de “la ley”, muere.

III. Conclusión

Muchas más cuestiones interesantes podrían comentarse de estas dos obras maestras del autor manchego, pero los objetivos de este trabajo relativos a las cuestiones de identidad y conflicto sobre las que pivota este congreso deberían ser dejados de lado. Por ello aparcaremos el análisis de estas dos películas para otro lugar y otro momento que este marcado por otras finalidades menos densas, oscuras y problemáticas. Así son los temas que dan título a este trabajo y más concretamente al congreso en el que se expone, demasiado amplios, y con posturas incluso aporéticas de cara a ser tratados. Aquí se ha podido ver como de la identidad surgen, al tratar de delimitarla, significados enfrentados: por una parte, el uno, sólo idéntico a sí mismo y caracterizado por ser distinto del otro que se le opone y, por otra parte, la imagen-afección que conecta el sentimiento mostrado con todos los sentimientos, con lo que todos sentimos unificando todos los posibles unos en esa imagen.

Además, el marco de análisis cinematográfico es sólo uno más de los marcos posibles; quizá en este caso no el mejor, pero eso sólo es por las limitaciones de este analista que no del medio.

Notas:

(1) Este pequeño ensayo sobre el cine de Almodovar fue presentado en el Congreso de la Asociación de Filosofía de Castilla-La Mancha celebrado en Toledo en el año 2004. En el Título del mismo ocupaban el lugar preferente estos dos términos: Identidad y conflicto.

(2) Según Jameson, mientras que la postmodernidad es la forma cultural del actual capitalismo, el realismo fue la forma artística privilegiada del primer estadio del capitalismo y el arte moderno la del imperialismo.

(3) Friedman, G. “La filosofía de la Escuela de Frankfurt”. Fondo de Cultura Económica. México. 1986.

(4) Hemos tomado como base de esta primera parte del trabajo el estudio de la filosofía del neomarxista Fredric Jameson que lleva a cabo Colin MacCabe. Hemos tratado de resumir el análisis que hace de estas tres instancias clave de una forma sucinta pero que no perdiese nada importante en el empeño. El estudio de MacCabe está incluido como extenso introito en La estética geopolítica de Jameson.

(5) Estas tres tesis de Bergson están expuestas en La evolución creadora y Deleuze las expone en el primero de sus ensayos sobre cine: en el capítulo uno (Tesis sobre el movimiento).

(6) Bueno, Gustavo; Imagen, símbolo, realidad. El Basilisco; numero 9; enero-abril 1980. Pentalfa. Oviedo. 1980. Pag. 67. Gustavo Bueno recoge opiniones de L. Hjelmslev.

(7) Deleuze, G.; La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Paidós comunicación. Barcelona 1986. Pág. 145.

(8) Deleuze, G.; La imagen-movimiento. Ibidem. Pag. 145.

(9) Ib. Pag. 204.

(10) Aquí es teatro pero en Hable con ella será cine: un film dentro del film y también en la última, La mala Educación. El cine dentro del cine, el funcionamiento de “la gran máquina” en ella misma, es algo recurrente en el último Almodóvar.

(11) Esto nos sirve como muestra de lo que Jameson señala como “cartografía cognitiva”, podríamos desmenuzar mas las parcelas que nos plasma Almodóvar, pero nos excederíamos del fin que buscamos en este trabajo. Antes, en el párrafo anterior al de esta nota, habíamos hecho referencia al “inconsciente político”.

(12) Aquí vemos las dificultades que trae consigo un concepto como el de identidad. La individualidad, sólo idéntica a sí misma por definición, se equipara a todos los rostros.

(13) Que sea privado todo lo que nos muestra Almodóvar se adapta mucho mejor al imaginario colectivo norteamericano, quizá ello influyó en que recibiera el Oscar al mejor guión original en 2003.

(14) En esta vuelve a hacer un guiño a Kieslowski cuando en una actuación de Caetano Veloso aparecen personajes de su anterior película, al modo del final de Tres colores: Rojo. Incluso también aunque menos claramente el susto que provoca el animal que hay en la casa de la torera y que pide ayuda para que lo maten, pues en Azul ocurre algo similar.

(15) La mala educación, última película de Almodóvar pero que no consigue en su factura lo conseguido por las dos anteriores.

(16) El nombre de Benigno es una metáfora de él mismo.

Bibliografía:

DELEUZE, Gilles:

La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1; Paidós Comunicación. Barcelona. 1991.

La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Paidós Comunicación. Barcelona. 1986.

JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona. 1995.

GUBERN, Román, *Mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1989

AUMONT, Jacques y MICHEL, Marie, *Análisis del film*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1992.

BUENO, Gustavo, *El basilisco*, primera época, nums. 9 (1980) y 13 (1982); segunda época, num. 7 (1991). Editorial Pentalfa. Oviedo.