

# FIGURAS DEL DOCUMENTO DE FICCIÓN: LA CONCEJALA ANTROPÓFAGA, DE PEDRO ALMODÓVAR

THE DOCUMENT FICTION FIGURES: *THE CANNIBALISTIC COUNCILOR*,  
BY PEDRO ALMODÓVAR

**Javier TORRES**

Universidad del País Vasco/EHU

Torres.Javier@hotmail.es

**Resumen:** *La concejala antropófaga* (2009) supone el regreso del director manchego, Pedro Almodóvar, después de treinta años de ausencia, al mundo del cortometraje. La pieza se presenta tan transgresora, fresca y espontánea como algunas de sus primeras y más reconocidas películas. Además manifiesta abiertamente todas las características de las señas de su autor. El objetivo del presente trabajo es describir las figuras del documento de ficción, mediante un análisis semiótico, que se encierran en *La concejala antropófaga* de Pedro Almodóvar.

**Palabras clave:** *La concejala antropófaga*. Pedro Almodóvar. Documento de ficción. Autodocumento. Documento negativo o cliché. Reflejo elíptico. Soliloquio de la transparencia.

**Abstract:** *The Cannibalistic Councilor* (2009) entails the comeback of the Spanish director, Pedro Almodóvar to the short film world after an absence of thirty years. This piece of art turns out to be as transgressive, original and spontaneous as some of his first and more acclaimed movies. Moreover it openly shows all the characteristics of Almodóvar's personality. The aim of this report is to describe the figures of the fictional document by means of a semiotic analysis contained in *The Cannibalistic Councilor* by Pedro Almodóvar.

**Key Words:** *The Cannibalistics Councilior*. Fictional document. Self-document. Negative document or cliché. Elliptical reflection. Transparency's soliloquy.

## 1. PREMISA DE ANÁLISIS

La marca Almodóvar es un producto de su tiempo que, al igual que su obra, constituye un documento que debe ser leído según los parámetros internos con los que ha sido concebido. Una hoja que empieza a escribirse después de la Guerra Civil Española. Antes incluso de nacimiento de su propio autor. Cuando la dictadura franquista llegaba a su fin y se producía la posterior eclosión de la Movida, Almodóvar se convierte en un artista polivalente en la música, en la escritura y en el cine.

Pedro Almodóvar se erige así mismo desde principios de los ochenta –época en la que firmaba como Patty Diphusa–, como un documentalista de ficción de la etapa cultural que nació de la explosión post-franquista. Su primera obra –especialmente– representa la subversión de los valores tradicionales de aquella España. Estas características entroncan con la pieza de *La concejala antropófaga*<sup>1</sup>, en donde una política conservadora relata transgresivamente sus fantasías sexuales.

La subversión del género masculino por el femenino y la subversión de lo privado por lo público pasan a ser las señas de su tiempo y de su casa. La cultura y los valores políticos tradicionales, como en este caso, son dibujados por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorios”. Es decir, en una suerte de documental ficcional paródico de su propia hipocresía.

Decía Foucault que no se podía hablar de todo en cualquier circunstancia (1992: 12); que los dos tabúes presentes en la sociedad son la política y la sexualidad. Lo contrario que el concurso de “Erecciones Generales” que ejecutaba Almodóvar en su primigenia *Pepi, Luci y Boom, y otras chicas del montón* (1980) y que vuelve a repetir en *La concejala antropófaga*, que, en el contexto de la marca Almodóvar, resulta ser además un autodocumento.

Por todo ello, si la provocación entendida como transgresión es la piedra angular tanto de esta pieza, como de la marca que la crea, creemos especialmente oportuno transgredir también los convencionalismos académico-estructurales semióticos y guiar este análisis precisamente a través del descubrimiento de un universo textual no-manifestado diferencial marca Almodóvar en *La concejala antropófaga*.

Se suele hablar de las obras de Almodóvar como un intrincado collage de piezas. Genette caracteriza la hipertextualidad como la derivación de un texto a partir de otro ya

---

1 *La concejala antropófaga* se presentó el viernes 13 de febrero de 2009 en Canal+ dentro del especial Almodóvar en corto, que incluyó también una entrevista realizada al oscarizado director por el crítico cinematográfico Diego Galán. También fue emitido el 15 de marzo en el programa *Versión Española* de TVE en el que se dio cita a Pedro Almodóvar, Penélope Cruz y la propia Carmen Machi con la excusa del estreno en televisión de *Volver* (2006). Del mismo modo, Producciones El Deseo decidió incluir el cortometraje en la copia comercial que se exhibió en las salas de cine a modo de entremés.

existente (Genette, 1989: 14). De alguna manera se puede decir que todas las obras son, en mayor o menor medida, hipertextuales (*ib.*: 19) en el sentido de que toda la obra de este autor nos recuerda otra u otras. A la vez propone Genette dos tipos de derivación hipertextual: la transformación (que incluye a la parodia, el travestismo y la transposición) y la imitación (que incluye el pastiche, el charge o la imitación satírica, y la forgerie o imitación seria) (*ib.*: 37). Ambas figuras están presentes en *La concejala antropófaga*.

Las alusiones de este cortometraje son un punto muy interesante de análisis, ya que, como en el gazpacho de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), mezclan todos los ingredientes, de modo que en un ejercicio de hipertextualidad, Almodóvar supera el hipotexto para aportar nuevas significaciones (Broullón, 2009: 138).

Creemos que una estructuración libre para este caso tan particular, facilita comprender cómo esta obra entroncada con el resto de obras de ficción de este autor, cronista directo de la Movida e indirecto de la época anterior, y con su propio mundo artístico –universo Almodóvar–, a modo de auto-pastiche o, incluso, de auto-soliloquio.

## 2. DOCUMENTO DE FICCIÓN

La intensa provocación de la obra del primer Almodóvar en cuanto al sexo y al género, constituye en sí misma un documento de ficción referido a la España de la Movida. Almodóvar resulta ser un documentalista en sentido metafórico, pues es un autor de crónicas, en cierto modo y grado, realistas dentro del terreno de las representaciones de ficción. En sentido metafórico, pues, esas obras de ficción, y no sólo las cinematográficas, son un documental que muestra y parodia el desparpajo de la Movida de la Transición.

*La concejala antropófaga* conecta, como forma peculiar de paratexto, con la película *Los abrazos rotos*<sup>2</sup> (2009). De ella no solo toma el decorado y sus protagonistas, sino también una escena –*Chicas y maletas*– que sirve de nexo entre ambas piezas, que en apariencia son independientes. Es un guiño evidente a lo que se ha llamado el *universo almodovariano* en general, y a *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988) en particular. Obra cumbre del proclamado director de la *Movida madrileña*. En ese sentido, la pieza analizada funciona como un cortometraje que, en parte, cumple las funciones de un tráiler comercial y, por tanto, tiene un componente de /hacer hacer/ que invita a visionar la película en la que se apoya.

*Chicas y maletas* contiene un intenso monólogo interpretado por Carmen Machi que no se incluyó en el metraje definitivo de *Los abrazos rotos* (2009), pero sí se incluyó el personaje de Machi (Chon), tanto en la cita de *Chicas y Maletas* como en los carteles de

---

2 El largometraje *Los abrazos rotos* se estrenó el 17 de marzo de 2009. Es un tributo al cine negro americano de los años cincuenta.

ésta que aparecen en pantalla. *La concejala antropófaga* se presenta, en cualquier caso, como un relato cerrado con capacidad para significar por sí mismo.



**Figura 1.** Penélope Cruz en la primera escena de *La concejala antropófaga*

Esa fragmentación de la escena mencionada, que sirve de unión entre ambas obras, también es común en Almodóvar, aún más en sus primeros filmes, en donde es muy patente la influencia del cómic. En sus películas más recientes reconocemos también el gusto por la yuxtaposición de escenas. En ese sentido, muchos autores coinciden en que la obra de Almodóvar puede ser considerada un puzle, porque tomando elementos de distinto origen, logra una totalidad que, aunque coherente, no deja de ser fragmentaria. Une varios subdiscursos al servicio de una idea.

De igual forma es habitual en la filmografía de Almodóvar su manifiesta vocación humorística. El recurso del humor resulta una fórmula típica del director para agrandar y atraer al espectador implícito. Las habituales formas de expresión grotescas que emplea el narrador resaltan esta característica:

*Al alcalde por ejemplo le encanta comer manitas de cerdo. ¿Qué diferencia hay entre comerse los pies de un cerdo guisado, a comerse los de un tío? En cuanto lo dije, la Concejala de Sanidad me dijo, como sentando cátedra, que ella prefería los pollones y que le abofetearan con la polla antes de metérsela en la boca (La concejala antropófaga, 2009: minuto 3:20).*

Por otra parte, incluso el espectador efectivo menos habituado a la obra de Almodóvar advierte que *La concejala antropófaga* provoca un /hacer creer/, o si se prefiere /hacer valer/, el valor de la marca de autor. Lo que a su vez provoca una doble expectativa sobre el producto al que el texto apoya por alusión y por ensalzamiento.

### 3. DOCUMENTO CLICHÉ NEGATIVO, REFLEJO ELÍPTICO

Estos discursos son, a la vez, un documento de ficción en tanto prueba al contrario o reflejo elíptico [sic] de la inhibición de la época franquista anterior (y no sólo de la anterior, porque durante los comienzos de su obra, la inhibición se mantenía en muchísimas personas mayores, y en el espíritu de los sectores y partidos nostálgicos o defensores de buena parte de los valores de la España del dictador). Almodóvar, al retratar la Transición, retrataba también la contradicción del franquismo, es decir, fotografiaba el franquismo, pero en el cliché o negativo que lo invertía. Como en el “carnaval” rabelaisiano –según lo analizaba Bajtín–, en el primer Almodóvar (y en la *Movida*), la España retrógrada era puesta del revés, en un oxímoron histórico.

La figuratividad política conservadora, pero subvertida, dota al discurso de una provocación que engancha y mantiene la atención del espectador. Además, la sexualización transgresora del texto hace que al espectador implícito le sea imposible mantenerse indiferente ante lo narrado.

El tema principal del discurso tiene que ver con la liberación sexual. Resulta ser alegato grotesco a favor de alcanzar la plenitud sexual. “El placer sexual es algo a lo que todo el mundo debería tener acceso sin prejuicios, ni cortapisas”. Este discurso se reviste en forma de arenga política: «y propongo a los cuidadnos para que lo experimenten en sus casas, porque no hay nada más democrático que el placer».

El texto hace una crítica social en lo que respecta al tema de la represión sexual. “Estoy harta de todo. De los hombres, de las dietas, de los colágenos, de las liposucciones, de la política”. A la vez que formula su exculpación en cierta forma por ser deudora de su historia. “Yo creo que Franco fue un buen gobernante, pero en lo referente al sexo no se enteraba”.

Aunque en ciertos momentos el texto tiene un enfoque generalista en cuanto al género, es indudable que coloca a la mujer en el epicentro de su disertación. Concretamente, apunta hacia la mujer de tendencia política de derechas. Como es habitual en el autor, hace una doble subversión. Primero, en lo que respecta a la concepción tradicional del género femenino como elemento sexual pasivo, confinado en la esfera privada, etc. Después, al presentar a alguien de tendencia política conservadora como alguien muy libre sexualmente, y censor de la ideología y práctica sexual de la sociedad: “Qué desfasadas las pobres”.

La mujer siempre está en el centro del discurso de Almodóvar, retomando la obra de García Lorca. Sus mujeres son femeninas, incluso los travestidos. Destaca de la mujer el ser pura teatralidad. Su estilo necesita de la figura compleja que le supone la mujer para poder desarrollar sus dramas. Deberíamos contemplar la posibilidad de relacionar este subrayado rasgo con el resultado de la veneración que profesa hacia las grandes divas de los 40 y 50. Aprovecha una escena de *Laberinto de pasiones* (1982) para que Sexilia nos recuerde a la legendaria Mae West al citar una de sus frases más celebradas: "Como amiga soy fantástica, pero como enemiga soy mucho mejor". Críticos como Antonio Holguín (1994: 59) pudieron ver con claridad que el gusto por la temática femenina lo ha tomado Almodóvar de la comedia norteamericana.

La heroína del melodrama hollywoodiense se convierte en una de sus improntas más personales (Perales, 2008). Esa pasión quedó patente en la dedicatoria que cerró *Todo sobre mi madre* (1999):

*A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres. A mi madre.*

La mayoría de sus protagonistas son mujeres modernas y contemporáneas, viven en una gran ciudad –casi siempre Madrid como ya se ha indicado–, en grandes áticos o apartamentos donde disfrutan de un trabajo liberal. Almodóvar recurre a los mitos de su niñez y busca un lugar en sus historias donde los ubica y les impone un sentido narrativo que encajen en sus esquemas emocionales (Perales, 2008).

Otra cosa que el autor saca a colación cuando se refiere al tema de la mujer es la capacidad de ésta para fingir. Esta capacidad puede relacionarse con el concepto de "máscara" utilizada por Bajtín (2005: 41) a propósito de los carnavales de la Edad Media, como ya se ha señalado varias veces. Lo femenino como plenamente artístico aunque solapado por la autoridad machista.

Por otra parte, no se puede pasar por alto el componente grotesco del discurso al aludir éste reiteradamente a la materialidad corpórea como eje vertebrador de todos los temas; desde el título que menciona la antropofagia, hasta las alusiones fetichistas a comer los pies del hombre hasta la animalización de éste, que la protagonista compara con el cerdo: "Del cuerpo del hombre yo lo aprovecho todo". "Me vengo meando (...), espera, méala, así se refrescará"; "Vamos a hacer un concurso de Erecciones Generales"; "Tú ya sabes que yo creo en la pareja. Dos polvos, dos rayas, dos amigas". Estas y otras expresiones son usadas con total naturalidad en la filmografía de Pedro Almodóvar. Podemos vislumbrar

el humor grotesco y corrosivo que inunda toda su obra. El cortometraje que analizamos es heredero de ese estilo.

En lo grotesco se produce por la transgresión de las normas del buen gusto, la distorsión de las formas y la exaltación del cuerpo, sobre todo las partes del cuerpo rechazadas por la rigidez oficial, según señala Fauconnier. Algunas características del grotesco son (Fauconnier, 2003: 197): La inversión, la mascarada, la parodia, la caricatura, los chistes verdes, las bromas picarescas, la hibridez, la relación centro periferia, el carnaval, la presencia de lo escatológico, las partes bajas del cuerpo y sus aspectos deformes. Todo ello ejemplificado en la siguiente anaforización: "El dedo gordo del pie en el coño. O mejor los dos dedos gordos del pie en el coño. O un dedo gordo del pie en el coño y otro en el culo".

Otros de los dispositivos literarios utilizados por Almodóvar para la provocación es la parodia. Es preciso que el público reconozca lo que se está parodiando para que las competencias se activen y la parodia cause efecto. Por ejemplo, no entenderíamos la parodia del género televisivo que hay en la filmografía de Almodóvar si no estuviésemos al tanto de la programación que ha sobrevenido de los medios de comunicación de masas. Los ejemplos son innumerables pero recordemos cómo se toma con mucha sorna los llamados programas del corazón y los talk-shows en *Volver* (2006), donde la presentadora pide un aplauso para Agustina por tener cáncer.



Figura 2. Escena de la película *Volver* (2006)

Siguiendo esta línea argumental, en el cortometraje *La concejala antropófaga* se relata paródicamente la historia de una política de ideología en principio conservadora que manifiesta sus fantasías y experiencias sexuales. En ese transcurso de su relato hace una radiografía personal del estado de la libertad sexual en su opción política de una manera absolutamente paródica.

Tampoco se puede obviar que tanto en lo verbal como en lo visual, la figuratividad de la clase alta asociada a derecha política, o al revés, es altamente significativa. Vestido de chaqueta y falda con botonadura y complementos dorados de la protagonista. Declaración explícita de su cargo de concejala de asuntos sociales en el ayuntamiento de Madrid o su meiosis acerca del dictador Francisco Franco: «Yo creo que Franco fue un buen gobernante pero en lo referente al sexo no se enteraba».

#### 4. MANIFIESTO, PARAMANIFIESTO, AUTODOCUMENTO

Además, dado que los demás discursos de Almodóvar de este periodo, los que no son de ficción (las entrevistas, por ejemplo), le presentan como una persona muy relacionable con los personajes de sus obras de ficción, el hecho de plasmar la Movida (directamente) y de poner del revés la España franquista (indirectamente) hace que esa obra de ficción no sea sólo un discurso sobre la Movida y sobre el franquismo, sino algo así como un documento emanado de la Movida, como una declaración de la propia Movida.

De hecho, el personal estilo de Pedro Almodóvar ha sido muy estudiado y analizado en los últimos años, siempre desde el punto de vista común: la realidad de sus películas como documentales de ficción, collages o mosaicos que reúnen lo antiguo y lo moderno, la verdad y la fábula. Donde emergen a la superficie del discurso elementos tan dispares como su experiencia en el cine, su visión transpuesta de la vida y su íntimo universo estético-creativo. Sin olvidar nunca su vocación encaminada hacia la provocación y la subversión que emana de la Transición.

*La concejala antropófaga* remite a lo que se conoce como primera etapa de Almodóvar, o Etapa Pop (Markus, 2001: 37). En el contexto del destape español y la Movida madrileña, Almodóvar filma su primera película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Un film plagado de técnicas pop y fiel al reflejo de la Madrid desenfadada de principios de los ochenta. La sexualidad, la drogas, lo kitsch y la ruptura de los tabúes sobre sexualidad tan arraigados en la España franquista, son sus características más destacables. Todas ellas reflejadas en *La concejala antropófaga*.

La elección de su banda sonora remite a la misma época. Como puede advertirse, dos piezas musicales de un mismo tema sirven de entrada y salida en este cortometraje. El tema elegido es de 1984 del grupo electrónico norteamericano Knok y lleva por significativo título *Tu vida* en inglés. Su estilo, el mismo que caracterizó a este grupo ya desaparecido, es una mezcla de influencias *jazzy*, *funk* y *hip-hop*. La percusión en el fragmento elegido evoca reminiscencias afro, tan acordes con el título y fondo del cortometraje.

Si algo caracteriza a este cortometraje, al igual que todas sus películas, es la fuerte tendencia hacia la estilización y la vuelta a los tópicos de sus orígenes, con un alto



componente autobiográfico (Markus, 2001: 81). En ese sentido, cabe señalar que el flan que Chon engulle, flan que ya había tenido un momento destacado en *Volver* (2006), es personificado en los títulos de crédito por la atribución culinaria a Chus Almodóvar, hermana del director.



Figura 3. Flan en escena de *Volver* (2006)

De igual forma, la actitud de Almodóvar hacia las drogas ilegales evoluciona desde una actitud contracultural propia de la Movida madrileña, incitadora al consumo de algunas sustancias ilegales (Sánchez-Carbonell, 2003), hasta mostrar sus consecuencias más negativas y trágicas. En este caso en particular, la protagonista se encuentra a caballo entre esas dos áreas.



Figura 4. Escena de montaña de cocaína de *La concejala antropófaga*

Es evidente el tratamiento protagonista que Almodóvar hace de la cocaína en este cortometraje. La inmensa mayoría de los planos son entre medio y el medio corto, cuando

muestra a la protagonista hablando sola o el medio largo cuando muestra también a la durmiente. Es decir, se deja protagonismo a la actriz que habla. Solo hay un primer plano cuando muestra al flan que esta engulle -antes referido- y otro a una montaña de cocaína. Único momento también en el que el plano corto de su cara esnifando, transita de nuevo hacia los anteriores.

*-ver que hubiese sido de tu vida si no hubiera pedido yo por ti.*

*-¿Ah, sí? ¿Y qué pedías?*

*-Pues mira que dejases las drogas, el alcohol y los cuartos oscuros. Eso pedía (Los amantes pasajeros, 2013).*

Por último, la condición posmoderna relacionada con hedonismo está presente en todos los trabajos de este autor y especialmente en éste. En el posmodernismo, el goce de las "pasiones egoístas" sin problemas de conciencia se debe a la supresión de las normas morales; se pone al individuo en el lugar que antes ocupaba Dios (Jameson, 1991: 15). En el caso de *La concejala antropófaga* se muestra esta actitud de manera intensa.

## 5. DOCUMENTO DE DOCUMENTOS

Si la obra del primer Almodóvar, pues, documenta (y autodocumenta) paródicamente por las tres vías -la directa, la indirecta o elíptica, y la de paramanifiesto-, el cortometraje de 2009 titulado *La concejala antropófaga* -casi ligado como una forma peculiar de paratexto a *Los abrazos rotos* (2009)-, no sólo vuelve a poseer, entre otras, esas tres características, sino que, en la medida en la que ese trabajo cinematográfico es, complementaria o ulteriormente, como una parodia de su propia obra -sobre todo de la inicial-, como si fuese un autopastiche, en esa misma medida resulta considerable un documento de documentos.

Ese autopastiche que el realizador manchego ejecuta en *La concejala antropófaga* puede asociarse con lo kitsch inherente a su propia obra. Kitsch<sup>3</sup> es un vocablo originario del idioma alemán que puede traducirse al castellano como una variante de la cursilería. Por asociación a esta idea podemos decir que algo kitsch es algo que se presenta intentando suplantar o emular a otra cosa. En definitiva, se refería casi a una incompuesta, a una falsificación que en este caso es de sí mismo.

Como afirma Polimeni (2004: 10), Almodóvar realiza a través de sus películas una mimesis o documental de una parte de España. Almodóvar no es un director kitsch, sino que utiliza en sus filmes lo kitsch existente en la sociedad española. De hecho, la propia

---

3 Kitsch es una palabra que apareció en el léxico alemán de mediados del siglo XVIII y que aludía a la tarea de hacer muebles nuevos con muebles viejos (Polemi, 2004: 15).

insistencia en ubicar sus historias en un mar de asfalto y pisos de bloques -casi siempre de Madrid- constituye ya de por sí un elemento kitsch. Esto es, la oposición entre esa estética del artificio de factoría humana y el propio constructo natural.

La alusión a la gran ciudad es evidente en la pieza. Desde la declaración explícita de la protagonista: "misas a la patrona de Madrid". Hasta las expresiones lingüísticas apuntan a un español meridional de transición, que en términos geográficos correspondería al centro peninsular, y más concretamente a Madrid -procedencia real de la actriz protagonista-. Cabe destacar que nos encontramos ante una variedad neutra del español ibérico. Parece que el propósito en la elección de esta variante del español alude a criterios tanto de credibilidad como meramente comerciales, puesto que un diálogo comprensible en el diasistema del español significa una apertura potencial al mercado hispanohablante e incluso a hablantes de español como lengua extranjera.

Por otra parte, lo camp es un tipo de sensibilidad estética del arte popular que basa su atractivo en el humor, la ironía y la exageración, y que utiliza formas anteriores, consideradas desfasadas (Yarza, 1999). El camp es una corriente artística relacionada con las formas del arte kitsch, considerado como una copia inferior y sin gusto de estilos existentes que tienen algún grado de valor artístico reconocido.

Lo camp aporta a los filmes de Almodóvar una determinada estética que está relacionada con la artificiosidad y con convertir lo serio en frívolo. Esta presencia tendría una doble vertiente. Por un lado, exacerbar la falsificación para lograr poner distancia entre el espectador y el hecho narrado. Por otro lado, el clásico travestido almodovariano constituye en sí la anulación de dos opuestos privativos básicos para la cultura occidental, el binomio hombre-mujer. De esta forma, su cuerpo viene a representar la comunión de los géneros en uno solo.

La figuratividad del estilo camp y de lo kitsch son una constante a lo largo del cortometraje. Desde la construcción grotesca de la protagonista, pasando por el contexto de una cocina abarrotada de cuadros de hortalizas y flores, donde destaca una bandeja de Coca-Cola de estética pop warholiana. Muchos imanes de plástico de diferentes colores (Torre Eiffel, plátanos, etc.) adheridos a la puerta de la nevera.



**Figura 5.** Bandeja Coca-Cola estilo pop en *La concejala antropóloga*

Muchos autores coinciden en que en el universo Almodóvar hay una declaración de principios sobre las estéticas que le rodean. Como se ha señalado ya, pop, kitsch o camp son las referencias artísticas y culturales más evidentes que subyacen en el imaginario iconoclasta de un Pedro Almodóvar ligado al movimiento posmoderno y a la Movida.

Tras el análisis llevado a cabo por María Tabuenca Bengoa sobre la cartelería se concluye que a lo largo de sus cuatro últimas décadas de trabajo, la manera más clara, efectiva y sugerente que los diseñadores colaboradores han encontrado para plasmar el contenido gráfico que redondea la temática de las películas de Almodóvar, es mediante la utilización de los elementos icónicos que se mueven en el terreno del collage, el dibujo y el fotomontaje.

Tanto los diseñadores como el propio Almodóvar son perfectamente conscientes de que cada color tiene unas connotaciones simbólicas, psicológicas y sociales asociadas, del mismo modo que el uso de determinados colores transmite sensaciones directamente contempladas en los argumentos de las películas. Los colores vivos tan presentes en la estética almodovariana tienen la cualidad de atraer la atención y de sugerir energía, positividad, dinamismo y vitalidad (Tabuenca, 2011), al tiempo que tienden a provocar reacciones instintivas, como puede ser acudir al cine a visionar una de sus películas.

Con el cartel para *La mala educación* (2004) se evidenció como el tándem fotografía y colores en tintas planas han absorbido la esencia de Almodóvar y, por lo tanto, los diseños realizados por Juan Gatti para él. Este binomio lo volvemos a encontrar en los títulos de crédito que marcan la transición entre ambas escenas (película-corto) de *La*

FIGURAS DEL DOCUMENTO DE FICCIÓN: LA CONCEJALA ANTROPÓFAGA, DE PEDRO ALMODÓVAR

*concejala antropófaga*. De hecho, cabe destacar que el cuadro de la sala con un círculo rojo que da entrada al cortometraje parece remitir a esta misma película.



Figura 6. Escena del cortometraje y cartel de *La mala educación* (2004)



Figura 7. Cartel de *Los abrazos rotos* y créditos de *La concejala antropófaga*

Un Almodóvar fiel a sus criterios estéticos no oculta en su cartel de *Los abrazos rotos* (2009) su pasión por el arte de Andy Warhol. Inspirado en las serigrafías del estadounidense y en su propuesta cromática pop. Lo novedoso respecto de las anteriores películas del manchego es que se publicaron una serie de versiones cromáticas distintas del mismo cartel. Desde el punto de vista del color, cabe apuntar que pese a ser el púrpura y el negro azulado los colores predominantes, llama la atención el uso que hace del retoque fotográfico digital. Estas características de diseño nos las encontramos también en *La concejala antropófaga*.

La última pregunta que cabe hacerse sobre el color se refiere al naranja que abarrotta todo el cortometraje. El atuendo fuertemente anaranjado de la protagonista, sus uñas y su pelo, a juego con su bolso, los azulejos de la cocina, la nevera, el gazpacho sobre la mesa y el plato de cocaína. ¿Es una elección aleatoria? ¿Parafrasea simplemente a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)?



**Figura 8.** Escena de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)

Si algo cabe admitir acerca de este autor es que nada es casual. Sabemos que los colores están fuertemente asociados a los partidos políticos, eje conductor del texto. El naranja hoy estaría asociado a Ciudadanos, pero en 2009 este color aún no abanderaba ningún partido generalista. Además Almodóvar se inventa unas siglas PAP. Tal vez puede pensarse en un juego de palabras, una metáfora o un símbolo que remite a la conjunción de Partido Popular + Alianza Popular. Todo esto es una reflexión abierta.

## 6. SOLILOQUIO DE LA TRANSPARENCIA

*La concejala antropófaga* se presenta, con un contenido paródico-cómico, como un discurso de un personaje dirigido a otro que sin embargo duerme y que le es desconocido. También, parcialmente –durante una breve ruptura metaléptica– como un discurso dirigido por el personaje directamente al espectador. Asimismo como una especie de monólogo teatral de discurso interior con forma de revelación de la intimidad de un tipo de personaje que con frecuencia suele actuar cínicamente –con hipocresía desvergonzada, llena de simulaciones y disimulaciones–, en la vida social o pública. Por todas estas razones, este cortometraje adquiere las características de un documento de ficción de la clase que podríamos llamar soliloquio de la transparencia.

### 6.1. MONÓLOGO DIRIGIDO AL ESPECTADOR

Como ya se ha dicho, *La concejala antropófaga* funciona como un hipertexto con respecto al hipotexto *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), película reinterpretada, especialmente en todo lo que se refiere al monólogo. Lo que nos lleva a pensar en una línea de continuidad que uniría la tradición dramática del monólogo a partir de *La voz humana* de Jean Cocteau, obra base que dio lugar a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Al mismo tiempo se encuentra en una relación de filiación con respecto a *Chicas y maletas*, que es una película ficticia, y de paratextualidad con *Los abrazos rotos* (2009), a la que se debe como pieza promocional poco convencional, al igual que sucedió entre *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1984) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984):

*[...] es que cuando yo le como la polla a un tío, me gusta que me meta el dedo gordo del pie en el coño. O mejor los dos dedos gordos del pie en el coño. O un dedo gordo del pie en el coño y otro en el culo. Y concretamente cuando yo estoy bien lubricada lo que me gusta, (y propongo a los ciudadanos para que lo experimenten en sus casas, porque no hay nada más democrático que el placer). Lo que a mí me gusta que yo hago es bajarme y empezar a comerle los pies hasta el tobillo (La concejala antropófaga, 2009: minuto 4:09).*

El momento álgido de este juego de relaciones se produce cuando la protagonista mira a cámara e interrumpe la ficción por metalepsis. En el marco del análisis semiótico, siguiendo la orientación metodológica de Greimas, el sexo como acción es el programa narrativo principal. La protagonista demuestra capacidad, actualizando la competencia por un /poder y saber hacer/. En esos términos, la narradora se dirige visualmente a un destinatario extradieгético, llamado "ciudadano".

S.1 de Estado	$\cap$	Objeto 1		S.1 de Estado	$\cup$	Objeto 2
Narrador		Placer sexual	$\rightarrow$	Narrador		Represión sexual
		S.2 de Estado	$\cap$	Objeto 2		
		Narrario		Represión sexual		
		La ciudadanía				

**Cuadro 1.** Representación gráfica.

La ruptura de la ficción, o la ficción dentro de la ficción, constituyen un aspecto típico en el cine de Almodóvar. De hecho, el cine se utiliza constantemente como referencia. Es un recurso que sirve para poner distancias entre la ficción y el espectador. Hay una suerte de regodeo en la falsedad del cine, una insistencia en la constatación de la ficción. Recordemos por ejemplo la filmación de *La Visita* dentro de *La mala educación* (2004) o la mencionada *Chicas y maletas* dentro de *Los abrazos rotos* (2009).



**Figura 9.** Carmen Machi dirigiéndose a cámara en *La concejala antropófaga*

Según la teoría de distanciamiento de Bertolt Brecht, la finalidad de esta técnica consiste en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado (Brecht, 2004: 131). La ruptura (Benjamin, 1987: 37), la cita textual, interrumpe el contexto y por lo tanto perjudica la ilusión del público. Brecht hace hincapié en la necesidad de caricaturización y de sobreactuación de los papeles que en última instancia ayudan a romper el pacto teatral. De la misma manera, Almodóvar configura este personaje “soez” y “políticamente incorrecto”, según palabras de Brecht.



Esta desmesura supone un conflicto en la forma de representación y por lo tanto en la posibilidad de conectarse emocionalmente con él. Es decir, un distanciamiento al burlar a la realidad distanciándose de ella. El hecho fundamental y, por consiguiente, lo que crea este grado de distanciamiento es que nos permite asociar el hecho a la realidad pero desde su lado más absurdo y satírico (Polimeni, 2004).

*La concejala antropófaga* es un caso de monólogo exterior, que en la forma se presenta como diálogo al haber una narrataria durmiente que no se despierta hasta el final. Es decir, es un monólogo disfrazado de alocución. Esto resulta un clásico en la filmografía del director manchego. Se observa lo mismo en *Hable con ella* (2002), en donde Javier Cámara dialoga con una mujer en coma. En *Kika* (1993), en donde Verónica Forqué hace lo propio con un individuo muerto. O en *Tacones lejanos* (1991), en donde Victoria Abril departe con el cadáver de Marisa Paredes.



Figura 10. Escena de *Hable con ella* (2002)



Figura 11. Escena de *Kika* (1993)



Figura 12. Escena de *Tacones lejanos* (1991)

## 6.2. CONCEJALA DE DERECHAS

Con la construcción del personaje de la concejala, Almodóvar acude a uno de los trucos más clásicos de su obra. El truco de “mostrar sin juzgar”. El escándalo es siempre del que mira y no del que es mirado: hablar tal cual resulta escandaloso, pero resulta más intenso cuando está puesto tal cual, sin juicios morales, sin remilgos. El escándalo es siempre una cosa subjetiva del que ve (Holguín, 1994: 86).

De la misma forma, las diferencias entre clases sociales tienden a anularse porque todos sus personajes son mostrados desde sus debilidades. El carnaval medieval se caracteriza principalmente por la lógica de las cosas “al revés” y “contradictorias” (Bajtín, 2005: 16). La máscara detrás de la que se esconden sus personajes produce la negación de la identidad o, al menos, de la visión única del sentido de la personalidad.

Ocurre con La concejala antropófaga lo mismo que con muchos de estos personajes. El espectador no ve a los protagonistas desequilibrados porque su autor no los juzga y ni lo sugiere desde ningún punto de vista. Hay una autodeterminación de ellos como seres dueños absolutos de sus destinos. De hecho, en Almodóvar siempre está muy presente el tema de la locura. Los protagonistas mentalmente desequilibrados nunca faltan, pero siempre son mostrados como víctimas de la sociedad. “No existe una vida normal. Existe solo la vida” (Markus, 2001: 75).

Otro rasgo que caracteriza la construcción de este personaje, como el resto de los de su obra, es su marginalidad. Locos, homosexuales, transexuales, drogadictos, desfilan en la obra de Almodóvar de forma constante (García de León, 1989: 162) y los muestra de

forma natural (Holguín, 1994: 15). Sus circunstancias hacen que consigan el indulto del espectador:

*Conocí muy pronto la marginación. Es muy duro que empiecen a rechazarte y a juzgarte con solo 3 añitos. Me educaron bajo el grito de: eso no se toca, eso no se come. Oh, Dios mío qué tiempos* (La concejala antropófaga, 2009: minuto 3:20).

Chon es un verso suelto que rima a distancia con otros personajes de Almodóvar. Como Lola es una transexual en *Todo sobre mi madre* (1999) o Benigno es una violador en *Hable con ella* (2002). En *Laberinto de pasiones* (1982) Sexilia es una ninfómana que no encuentra su norte en medio de la ebullición de la Movida. En *Entre tinieblas* (1983), cuando la Madre Superiora justifica su preferencia por mujeres como Yolanda, como Ava Gardner, Rita Hayworth, las "grandes pecadoras de la historia", dice que, gracias a ellas, Cristo muere cada día para salvarnos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLISON, M. (2003). *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Editorial Ocho y Medio.
- BAJTÍN, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BENJAMIN, W. (1987). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus
- BRECHT, B. (1973). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BROULLÓN, M. (2009). "Intertextualidad e hiperdiscursividad en *Los abrazos rotos*". *Universidad de Sevilla*.
- CASTALLEDA, G. (2004). "Juan Gatti. Diseñando preludios". *Auxmagazine*, abril-mayo, 7-9.
- FAUCONNIER, D. (2003). *El espíritu grotesco del cine español: 1960-1965*. París: Université Paris.
- FOCAULT, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets
- FONT, J. (2007). *El cine de Almodóvar*. Cádiz: Revista de Aula de Letras.
- GALLO, I. y TORRES, R. (2009). "Vuelve el Almodóvar más transgresor". *El País*, 11 febrero.
- GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ, A. (1989). *Pedro Almodóvar: la otra España cañí*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores y Temas Manchegos.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GREIMAS, A. (1976). *Semántica estructural*. Madrid: Editorial Gredos.

- GROUPE D'ENTREVERNES (ed.) (1978). *Analyse sémiotique des textes*. Lyon / París: Presses Universitaires de Lyon / Éditions du Seuil.
- HOLGUÍN, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Editorial Cátedra.
- JAMESON, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- MARKUS, S. (2001). *La poética de Almodóvar*. Barcelona: Littera Books.
- PERALES, F. (2008). "Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico". *ZER* 13.24.
- POLOMENI, C. (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Ideas.
- POLOTTO, M. (2008). "Representación y catarsis: *Hable con ella* de Pedro Almodóvar. Articulación y efectos de la teoría brechtiana". *Universidad Católica Argentina* (Buenos Aires).
- SÁNCHEZ-CARBONELL, X. (2003). "Consumo de drogas en el cine de Pedro Almodóvar". *Universitat Ramon Llull*.
- STRAUSS, F. (1995). "Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss". Madrid: Ed. *El País-Aguilar*.
- TABUENCA, M. (2011). "El *leit motiv* de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra". *Universidad CEU San Pablo* (Madrid).
- VIDAL, N. (2000). *El cine de Almodóvar*. Barcelona: Destino.
- YARZA, A. (1999). *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- ZURIÁN, F. (2009). "Pedro Almodóvar escritor". *Universidad de Castilla-La Mancha*.