

INTERMEDIALIDAD Y CIRCULACIÓN DE LOS RELATOS
EN *LOS ABRAZOS ROTOS* DE PEDRO ALMODÓVARJOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

Es ya un hecho indiscutido por la crítica que la filmografía de Pedro Almodóvar entronca de lleno con lo que se ha denominado "cine posmoderno" o al menos con ciertas técnicas esenciales que lo constituyen: la metaficción, la intertextualidad, la hibridación de los géneros, la parodia o la revisitación de imaginarios cinematográficos son hilos conductores de unas obras que han logrado hilvanar un mundo ficcional autónomo y coherente, capaz de explicarse a sí mismo con el adjetivo acuñado de "almodovariano". En lo sucesivo me propongo analizar la película *Los abrazos rotos* (2009) y lo haré centrándome en su compleja disposición narrativa, en el modo en que se generan y fluyen los relatos, así como en los diversos soportes icónico-textuales que les dan cabida, contemplándolos desde la óptica de la transtextualidad (Genette 1989), la teoría del simulacro (Baudrillard 1993) y la intermedialidad (López Varela 2011).

Algunas reseñas críticas, artículos y comentarios de profundidad diversa coinciden en achacar a la película cierta falta de tensión dramática, de encarnadura humana, afirmando incluso que su trama adolece de tal complejidad que no llega a empatizar con el espectador. Sin pretender enjuiciar lo certero o fallido de la penúltima entrega del director, es innegable que la obra deja traslucir en varios frentes una notable voluntad de virtuosismo narrativo, especularidad y descodificación textual posmoderna, rescatando y resemantizando teselas cinematográficas propias y ajenas, pues también se mencionan otros clásicos del cine europeo como *Fellini 8 1/2* de Fellini, *Fanny y Alexander* de Ingmar Bergman

o *Blow-up* de Antonioni, ubicadas –no por casualidad– en el estante superior de la videoteca del excineasta Mateo Blanco (Lluís Homar). Daniela Aronica nos previene, no obstante, de una fácil tentación, la de pensar esta cinefilia como un mero fuego de artificio en la poética del manchego:

Lo metacinematográfico no le interesa a este autor para desarrollar una teoría sobre el lenguaje sino por razones pragmáticas acordes con la naturaleza visceral y comunicativa [...]. Por ello, la práctica intertextual, lejos de ser un ejercicio de estilo, se configura en su obra como la que Umberto Eco define “respuesta posmoderna a lo moderno”. (Aronica 2005: 57)

Y en el caso de Pedro Almodóvar tal respuesta posmoderna se encauza mediante un dispositivo de relatos enmarcados en distintos niveles metaficcionales y en diversas instancias tanto emisoras como receptoras. El narrador homodiegético es el otrora Mateo Blanco, ahora guionista Harry Caine, quien filma una película ficticia (*Chicas y maletas*) imbricada estrechamente en el relato fílmico de Almodóvar. La película y el relato marco interferirán en sus respectivos dominios: Ernesto Martel (José Luis Gómez) producirá el filme para mantener a su esposa consigo; la caída por las escaleras exige un cambio en el guion, y de hecho tendremos una réplica ficcional de tal caída interpretada por Rossy de Palma. Estamos por tanto involucrados en el metacine especular por cuanto “es puesta en abismo todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple” (Dallenbach 1991: 49).

Y ello, el vértigo de la abismación, es justamente lo que acontece con Lena y Mateo cuando aparecen viendo por televisión la película *Te querré siempre* (1953) de Roberto Rossellini: en ella interviene una desavenida pareja que, en viaje por Italia, asiste al rescate arqueológico del fósil de otros dos amantes que habían muerto abrasados (y abrazados) bajo la lava en Pompeya, con lo cual ingresamos en un terreno caro a la poética almodovariana como es el del “bovarismo”, el efecto imitativo y especular de la ficción, pues ello suscita la emoción catártica de la mujer ante el amor solidificado para siempre (Ingrid Bergman) en el filme de Rossellini y, a su vez, la de Lena en el filme de Almodóvar gracias a una impresionante rima visual; ello sin descartar un tercer estadio extradiegético en el que nosotros, como espectadores, nos conmovemos ante la doble escena brindada, en un interesante juego de espejos desde la recepción. Lena desea quedar fundida en un eterno abrazo con Mateo, inmortalizado por este a través de una fotografía hecha al instante, de igual modo en que capturará más tarde, mediante un relato, el secreto de la pareja en la playa de Lanzarote o en que, a la postre, eternizará su amor perdido con la reconstrucción definitiva de *Chicas y maletas*: el arte como petrificación del amor y la cita fílmica como intensificadora del aquel.

Aunque el objeto primordial de este análisis es el continuo enmarque metaficcional de los relatos, el protagonismo de la oralidad narrativa en la película es, no obstante, insoslayable y varios personajes se aventuran a la construcción de potenciales ficciones de viva voz. Al principio asistimos a la primera narración, o esbozo de ella en realidad. Mateo aventura una posible ficción en

torno al escritor norteamericano Arthur Miller que enmarca ante Diego (Tamar Novas) como oyente: un joven con discapacidad mental asiste a una conferencia del escritor y después se le acerca, lo abraza y dice estar muy orgulloso de él, su padre, aunque Miller nunca lo reconocería como hijo. Almodóvar se recrea más de un minuto en el desarrollo oral de esta historia, con lo cual su inserción no es gratuita ni tampoco original porque Mateo dice haberla leído antes en *El País* (lance re-creado). Además, tal relato en ciernes no agrada en absoluto a Judit (Blanca Portillo), su ayudante de producción y expareja, porque en realidad viene a espejear en parte lo que sucederá en el relato marco: Diego será el hijo secreto de Mateo que ella, Judit, ha estado ocultando durante tantos años. Un abrazo roto más en el relato, de ahí que esta termine disuadiendo a Harry de fijar la anécdota por escrito.

Diego también se lanzará a la propuesta de bocetos narrativos. En un momento dado, sentado frente a su padre, en la mesa de trabajo de ambos, ideará una historia pergeñada oralmente con entusiasmo y detallismo en una secuencia de unos tres minutos para referir una enredada ficción de vampiros titulada "Dona sangre" a partir de un cartel que ha visto en la calle mientras paseaba. Un entusiasmado Harry apoya la iniciativa literaria de su secretario y lazarillo, recalcando que "esta historia la escribirás y firmarás tú. Yo te haré de *sparring* por todas las veces en que tú lo has hecho conmigo".

Cuando Ray-X (Rubén Ochandiano), despechado hijo de Ernesto Martel, llega de incógnito al estudio de Mateo Blanco, le esboza la historia de venganza que planea contra su padre y que debería ser elaborada por Mateo, otro conato narrativo que el escritor rehúsa desarrollar por las sospechosas similitudes biográficas que detecta. Y, en efecto, el menor de los Martel nos anticipa sintéticamente una parte sustancial de la trama.

Mateo reconoce al comienzo haber sido muy aficionado a contar historias de viva voz pasando entonces por tres estadios creativos: el de la narración oral, fílmica y literaria; ya en el bungalow de Lanzarote, Mateo empieza a escribir otro relato, "El secreto de la playa", animado por una foto en que se "cuela" una pareja abrazándose sin que él la hubiera advertido al principio. Mateo afirma escribir ese texto para conocer cuál es ese misterio, apelando a la metatextualidad como vía de conocimiento. Pero sin duda el relato matriz que vertebra todo el dispositivo es el que Harry refiere pacientemente a Diego durante su convalecencia a modo de confesión: la historia marco de *Los abrazos rotos*, que hace del escritor ciego un narrador casi omnisciente cuya voz en *off* domina el discurso fílmico hasta que llega otra confesión crucial, la de Judit en la madrileña coctelería *Chicote*, que cambiará el rumbo de los acontecimientos y cubrirá importantes lagunas informativas existentes hasta el momento.

Los relatos fluyen libremente por el filme como redes sin centro que se "plurifurcan" a la manera de un rizoma narrativo, consistente en "ramificar siempre la serie en que se inserta. Nunca existe sola: llama a otras palabras-valija que la preceden o la siguen y hace que toda serie esté ya ramificada en principio y sea todavía ramificable" (Deleuze 1989: 67). Pero la ramificación de ficciones no se circunscribe al relato oral o literario, sino que viene vehiculada por un intrin-

cado dispositivo de pantallas que filtran el discurso, anticipándolo unas veces y conteniéndolo en otras en niveles varios de complejidad, como sucederá dos años después en *La piel que habito* (2011), donde la imagen mediada y la representación se imponen a la realidad misma hasta borrarla: “Ella [Vera] vivirá en su piel la deformación de la realidad, pero él [Robert] se verá vampirizado por la imagen hasta ser destruido” (Carmena 2011: 1).

De hecho, el plano que inaugura la ficción es la imagen que obtenemos de Mateo Blanco a través de la pupila de Kira Miró. Por tanto, primer espejeo que anticipa la constante proyectiva de la obra. En similar medida acontece con las pantallas del ordenador, del televisor, la pantalla grande del cine, pasando por el soporte papel, la grabadora de Ray-X con el metraje recuperado de 1994 de *Chicas y maletas*, o con el retroproyector al que se abraza Mateo intentando detener ese último beso en el coche con Lena: otro abrazo roto, ahora con pretensiones de eternidad, prefigurado en la escena aludida de *Te querré siempre*.

El ordenador es otro soporte de escritura de textos (emisión) pero en la última escena Judit, Diego y Mateo son espectadores de la versión definitiva de *Chicas y maletas* (recepción).

Los periódicos suponen otro marco enunciativo socorrido: es a través de estos como se enteran de la muerte del empresario, pero además aparecerán insertados ahí los anuncios del apresurado y torticero estreno de *Chicas y maletas* que director y actriz verán por separado y a la vez (otra rima visual), amén de la fotografía promocional de Lena, captada por los dueños holandeses del apartahotel, quienes la reconocen por ese medio, la imagen publicada en *El País*.

Casi huelga decir que la pantalla de la televisión es un canal enunciator de primer orden. Ahí Mateo ve una película ajena pero también por azar: cuando se dispone a visionar un DVD de *Ascensor para el cadalso* (1958) –en claro tributo a Louis Malle–, se topará con la emisión de *Chicas y maletas* en su versión “multilada”, con lo cual se torna en atónito espectador de su propia obra manipulada por un despedido Martel, quien también puede ser considerado autor, pues lleva a cabo a su manera una vengativa selección y montaje de la cinta de Mateo Blanco.

El monólogo de la concejala Chon lo vemos tres veces enmarcado: en el momento de su filmación en “directo”; cuando lo captura Mateo casualmente al encender el televisor; y finalmente a través de la pantalla del ordenador con el montaje definitivo y la consiguiente fascinación de Diego y Judit, embebidos espectadores de esa ficción y a la par protagonistas de otra: la última escena del filme.

La propia pantalla de cine es también tematizada cuando Ernesto Martel graba obsesivamente el rodaje ante el temor de perder a Lena, con lo que un elemento en primera instancia extradiegético como un rodaje se erige a su manera en relato enmarcado y observado por otro, una lente más en esta espiral intermedial. Para López Varela hablar de intermedialidad es tratar con

construcciones complejas que implican no solo distintas formas físicas de codificar la experiencia humana sino de una amalgama de relaciones culturales que incluyen diversos canales de procesamiento de la información obtenida a

partir de esas experiencias (visuales, auditivas, etc.) y que se mueven también en torno a contextos comunicativos (códigos distintos, relaciones diversas entre productores y receptores de la información, canales de distribución variables...). (López Varela 2011: 13)

La grabadora de Ray-X –más que probable guiño de Almodóvar a su venerado Nicholas Ray– registra también pormenores del rodaje, con especial fijación en Mateo y su labor como director de la película; entre bastidores habrá de filmar al que filma, abriendo otra brecha enunciativa intermedia que durará años, los mismos que la narración marco (1994-2008), pues el reportaje concluirá el día en que Mateo irrumpe en casa de Ray para exigirle el metraje secuestrado en su momento: “Y aquí termina el reportaje sobre Mateo Blanco”, dirá el hijo de Martel, marcando impecablemente el límite de un prólogo y el comienzo de la verdadera filmación catorce años después. El reportaje-relato de Ray entraña asimismo la puesta en foco de un paratexto: las vicisitudes de construcción de esa película, una suerte de *making-of* o, en términos textuales, una “edición anotada” de *Chicas y maletas*, unas afueras para esa ficción. El afán compulsivo de rodar llevará al joven Martel a captar –en su labor de espionaje– el preciso instante del accidente mortal de Lena en Lanzarote, otro momento culminante que se nos ofrece en segundo grado y será visionado por Diego en la superficie de otra pantalla.

Pero mucho antes Martel hijo grabará de paso a Lena, intentando corroborar su infidelidad al empresario, lance que concluirá con un forcejeo entre filmado y filmador, contemplado luego por el millonario en la pantalla grande como un espectador más en una sala de cine. En este punto sobreviene la escena más antológica, climática y difundida del filme, con la entrada majestuosa de Lena en la sala poniendo voz a su imagen, autodoblaje de una magnífica sincronización en que el plano privilegia la imagen en movimiento sobre la palabra (un nuevo homenaje al efecto hipnótico del cine): es la confesión melodramática de su romance con Mateo ante un impassible Ernesto hundido en su butaca, confesión crucial pero no directa ni visceral sino, cómo no, mediada por el filtro de una pantalla. De hecho, los protagonistas no se miran, ni siquiera él se gira al escuchar las fatídicas palabras del abandono: Lena se funde con su propia imagen, penetra en la grabación de Ray y parece perder su textura física para ser absorbida por su imagen proyectada. El vigor del relato fílmico e icónico se impone a la encarnadura humana del personaje hasta pulverizarlo.

La infidelidad había sido descubierta por Martel poco antes gracias a la lectora de labios (Lola Dueñas) que este contrata para descodificar las imágenes mudas que ha capturado. La secuencia resulta inicialmente irrisoria por lo que tiene de extravagante esa modalidad de la traducción, y de obstinada la actitud del empresario, quien quiere descifrar también los cuadernos de notas de la traductora (“¿Usted qué hace con sus cuadernos?”, llega a preguntar. “Los escribo hasta el final”, replica ella, en analogía con lo que habrá de hacer Harry con su fallida película). Pero nada se da directamente en *Los abrazos rotos* y esta secuencia se torna súbitamente en un instante climático indirecto, atenuado, mediado por una pantalla (relato visual) y por la autómatas lectora (relato textual), una

escena de exégesis que tendrá su correlato después en el detallado plano de la radiografía de los huesos de Lena tras el "accidente" en la escalera, otra forma de "leer" el estado interior de quiebra y descoyuntamiento emocional que le aqueja.

Los abrazos rotos pone sobre el tapete un nudo de relatos engarzados, de continuos enmarques, de emisores que son receptores y viceversa, personajes narradores (Mateo, Ray, Diego, Judit) y narrados, filmadores y filmados, cámaras grabadas por cámaras, portando todos ellos relatos más o menos elaborados. Tal homenaje a la descodificación textual nos invita a conectar la ficción almodovariana con la noción de simulacro. Siguiendo a Jean Baudrillard, la actividad artística posmoderna se hallaría bajo el imperio del simulacro y del texto como objeto sobreactuado, despojado ya de su finalidad e inmerso en un espectro marcadamente hipertextual. Todo llega a un "point of vanishment" o punto de desvanecimiento que dejaría paso a ese mosaico de simulacros. Baudrillard contempla lo real como "un palimpsesto sobre el cual se inscriben los simulacros de realidad", engendrando en torno a sí una paradójica hiperrealidad. Para este, la simulación es la eliminación de la referencia y, por esto, es altamente libre y combinatoria, hasta el punto de que "el simulacro nunca es aquello que oculta la verdad. Es la verdad lo que oculta que no hay verdad alguna. El simulacro es cierto" (1993: 120). Ello opera muy en consonancia con el llamado "barroco almodovariano" –y neobarroco– (Varderi 1996), que juega permanentemente en su filmografía a hacer evidencia del artificio y a una deliberada espectacularización de los signos fílmicos.

Esta lectura semiótica y, si se quiere, postestructuralista de la película, no excluye la existencia de una vena melodramática omnipresente en la trayectoria del director; y que en este caso es fiel al título de la obra: los amores segados, abrazos rotos como el de Lena y Ernesto en primer término, el simbólico de Lena y Mateo, el literal en el sofá, la foto en la playa de Lanzarote, la significativa película de Rossellini como intertexto, el huérfano abrazo de Mateo a la difuminada última imagen de Lena con vida sobre la pantalla proyectora; la relación de Diego y Mateo durante tantos años sin saberse padre e hijo, la trama misma de *Chicas y maletas* donde Rossy de Palma deja a su marido, como la concejala y como Lena, como Ray en sus fallidos matrimonios heterosexuales, como las fotos despedazadas por Mateo o la penosa muerte del padre de Lena.

La cinta constituye en esencia un homenaje al séptimo arte y un tributo de Almodóvar a sí mismo. Por tanto, coexistencia de intertextualidad y autotextualidad, pues este parece consciente de ser ya un hito cinematográfico y efectúa un repaso a su legado textual e icónico (Broullón 2011: 33-38). El título *Chicas y maletas* remite inconfundiblemente a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989) en escenario, colores, texturas, registros lingüísticos y motivos: no en vano, fue deliberadamente rodada en el mismo plató y reproduce durante varios minutos los lances grotescos del teléfono roto, la cama quemada o los tranquilizantes batidos dentro de un gazpacho de veinte años atrás.

Este guiño autorreferencial goza de autonomía narrativa y prueba de ello es el diálogo entre Carmen Machi y Penélope Cruz, convertido en monólogo y editado aparte después como cortometraje bajo el título *La concejala antropófa-*

ga, desenfadada comedia –que supone una mirada indudable a los textos irreverentes y vitalistas de *Patty Diphusa* (1983)– protagonizada por esta fetichista de los pies que sintoniza con el resto del filme: constante será la fijación por los pies y dedos de Kira Miró, de Carmen Machi, de la señora del hospital y por supuesto de la sofisticada Lena. En varias ocasiones aparece sobre la pared el cuadro pop de las célebres pistolas entrecruzadas de Andy Warhol, en probable homenaje a la carátula de *Tacones lejanos* e incluso como preludeo de la siguiente película sobre la Guerra Civil que por entonces anunciaba el cineasta. Y en la carátula misma de *Los abrazos rotos* se adivina un coqueteo con las serigrafías de Andy Warhol: una artificiosa imagen de Penélope Cruz con rasgos de cómic, tendida en el suelo tras su caída por la escalera. Almodóvar parece consciente del rendimiento de las escaleras a lo largo de la historia del cine, léase *Lo que el viento se llevó*, *El acorazado Potemkin* o *El padrino*, entre otras; y así nos lo hace saber en el interior de su propia ficción cuando un Mateo Blanco incrédulo ante las heridas de Lena le espeta que “la gente no se cae por la escaleras, eso solo pasa en las películas”, en irónica alusión a la película de que él mismo sin saberlo está formando parte. Sobre este efecto reflectante se pronuncia Roland Barthes, quien llama al espejeo de textos “autonomía” o “reverberación”, y se produciría “cuando un cineasta aparece en una película viendo una película o un escritor figura como personaje que lee un libro” (1975: 21).

Se trata de referencias nítidas, pues, a ese mundo de los 80 y 90 que ratifican la inveterada adhesión del cineasta a la estética *camp* y al Almodóvar director de películas *kitsch* que exploraban un mundo femenino a partir de las enseñanzas que había dejado el Hollywood clásico –infidelidad, poder, traición, triángulos amorosos– y en particular los melodramas de Douglas Sirk pero con distancia algo cínica. Si las de Sirk ya constituían en sí una leve parodia de la moral burguesa dirigida a la mujer, Almodóvar vendría a practicar una parodia de la parodia: cine de homenajes, de escenarios revisitados, un laberinto icónico donde el séptimo arte se aposenta y repliega ocasionalmente sobre sí mismo.

Así lo evidencia la caracterización de Lena durante el rodaje de la película ficticia, ataviada primero con una peluca rubio platino –que remite obviamente a Marilyn Monroe– y más tarde con un maquillaje y peinado que homenajea sin ambages a la Audrey Hepburn de *Desayuno con diamantes* (1961). Por su parte, de Lena sabemos que trabaja esporádicamente como prostituta de lujo para una agencia en la que se hace llamar “Séverine”, nombre elegido por Luis Buñuel para la protagonista de su filme *Belle de jour* (1967), mujer que comienza a trabajar como prostituta en un club nocturno para dar rienda suelta a sus fantasías sexuales pero que al mismo tiempo se mantiene casta en su matrimonio. No son novedosos ni gratuitos los “guiños” de Almodóvar al aragonés, toda vez que contribuyen en el caso de *Los abrazos rotos* a apuntalar en Lena la idea de escisión vital y doble vida sexual motivada por un anodino matrimonio, institución por otra parte torpedeada sistemáticamente en toda la producción del manchego. Ello sin descartar las connotaciones que aporta su propio nombre, abreviatura de Magdalena, próximas a ese sentido bíblico de mujer adúltera.

No obstante, nuestra película rebasa las fronteras de lo fílmico para pa-

searse por la "semiosfera" (Lotman 1978) y dialogar con otras artes como la narración oral, la literatura (Arthur Miller, la insistencia en el tema del doble, la "borgiana" ceguera de Harry Caine y la composición de guiones como una suerte de "cine en tinieblas"), o la fotografía en tanto captadora del recuerdo.

Y tampoco conviene ignorar en absoluto el referente pictórico en la ficción almodovariana, bien explícitamente: la mansión de Martel aparece decorada, por ejemplo, con un gigantesco bodegón barroco, tan inquietante y tenebroso como su propio carácter; mientras que en otra estancia asoman tres veces las serigrafías de revólveres y cuchillos de Warhol para subrayar tal vez la cara más visceral y vengativa del empresario, cuadros que curiosamente decoran también la casa de Ernesto Martel hijo como símbolo probable de ese despecho heredado y una tormentosa homosexualidad reprimida. O bien implícitamente, como en la escena de Lena y Ernesto en su escapada a Ibiza, cuyas cabezas están ocultas entre unas sábanas que podrían evocar el lienzo *Los amantes* (1928) de René Magritte: besos fríos, mediados por un tejido que los separa, abrazos obstaculizados que acaban tornando la emoción en incomunicación. Es asimismo llamativo el momento del fatal accidente de tráfico que cuesta la vida a Lena pues se rueda exactamente en la misma rotonda en que muriera, en similares circunstancias, el artista canario César Manrique en septiembre de 1992. El homenaje se prolonga con un primer plano de su escultura *El juguete del viento* cuando la pareja entra con el coche en esa zona; y con otro primer plano al salir nada casual, pues la obra "se encuentra en la rotonda de Tahíche en Lanzarote, pero al quedar enmarcada en la pantalla, excede su significado, que se reorienta hacia la tradición estética de las danzas medievales de la muerte y la herida trágica" (Broullón 2011: 130). Todo ello convierte al filme en un verdadero tapiz transartístico que, lejos del mero exhibicionismo formal, contribuye a potenciar la carga significativa de su propia pieza y a acentuar la densidad de un discurso ficcional autoconsciente. Y más concretamente, Almodóvar no solo maneja aquí la iconosfera del cine para citarse de manera pasiva sino que lo tematiza como una caja que absorbería la vida, la contendría y la reconstruiría, en un despliegue de culturalismo y memoria falsa que bien puede registrarse –a título orientativo– en las posmodernas apuestas narrativas de Borges, Piglia, Bolaño o Vila-Matas como casos señeros en el ámbito literario hispánico. Ello queda patente en varias escenas metafílmicas en que los protagonistas son espectadores y en la propia filmación del rodaje de una película ficticia; o cuando Harry le pide a Diego que seleccione una película de su estantería y demuestra tenerlas perfectamente clasificadas y jerarquizadas por estantes, reflejando un espectro de plausibles influencias muy definido: una poética bien afirmada desde la primera escena, cuando la cámara nos escamotea el acto sexual para centrarse en la imagen de la ordenada videoteca de Mateo.

En suma, con *Los abrazos rotos* el cineasta rinde tributo al acto de la narración en su más amplio sentido y a los distintos marcos que la hacen posible, mostrando lo maleable de todo relato y jugando con la ilusión de que todo material es ficcionalizable. Lo demuestra el intrincado nudo semiótico que urde para su obra, donde se dan cita auto-, inter-, meta-, hipo-, hiper- y paratextuali-

dad, para conformar todo un tejido de simulacros ficcionales por donde asoma, a nuestro juicio, el Almodóvar más posmoderno de cuantos hemos visto hasta ahora. Pero más allá de fríos tecnicismos narratológicos, la película reivindica el cine como una experiencia de mayor intensidad que la vida y, ante todo, desentierra un universal de la historia de las artes: el proceso creativo como redención, pues solo a través del montaje final es como Mateo Blanco logra exorcizar sus fantasmas, dar un sentido a su pasado y conferir un soplo de eternidad a todos esos abrazos truncados. Y es que, como sentencia al final, "las películas hay que terminarlas, aunque sea a ciegas".

OBRAS CITADAS

- Almodóvar, Pedro (2002): *Patty Diphusa y otros textos* (1983). Barcelona, Anagrama.
- Aronica, Daniela (2005): "Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español". En: Zurián, Fran y Vázquez Varela, Carmen (eds.): *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 57-80.
- Barthes, Roland (1975): *Roland Barthes par lui même*. París, Seuil.
- Baudrillard, Jean (1993): *Cultura y simulacro: la precesión de los simulacros; el efecto Beaubourg; a la sombra de las mayorías silenciosas; el fin de lo social*. Barcelona, Kairós.
- Broullón Lozano, Manuel (2011): "Intertextualidad e hiperdiscursividad en *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)". En: *FRAME*, n.º 7, pp. 124-145.
- Dallenbach, Lucien (1991): *El relato especular*. Madrid, Visor.
- Deleuze, Gilles (1989): *La lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982). Madrid, Taurus.
- López Varela Azcárate, Asunción (2011): "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación". En: *Cuadernos de Información y Comunicación*, n.º 16, pp. 95-114.
- "*Los abrazos rotos* de Pedro Almodóvar" (2009): En: *Atticus*, n.º 6, pp. 9-21. http://www.revistaatticus.es/old/Archivos/Los_abrazos_rotos.pdf. Última visita: 19.11.2011.
- Lotman, Iuri (1978): *Estructura del texto artístico* (1978). Madrid, Istmo Fundamentos.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- Navarrete, Luis (2009): "Raúl Ruiz o la descomposición del relato". En: Gómez Gomez, Agustín (coord.): *Cine, arte y rupturas*. Málaga, Fundación Pablo Picasso / Ayuntamiento de Málaga, pp. 137-164.
- Rodrigo Carmena, Vicente (2011): "*La piel que habito*: la imagen se rebela". <http://www.cineua.com/2011/09/la-piel-que-habito-la-imagen-se-rebela/>. Última visita: 23.11.2011.
- Varderi, Alejandro (1996): *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y cine postmodernos*. Madrid, Pliegos.