

La voz narrativa: modalidades de narrador en *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009)

Pedro Poyato Sánchez
Universidad de Córdoba
aa1posap@uco.es

Resumen: *La voz narrativa, categoría establecida por Genette para el estudio de la forma literaria, adquiere en el cine nuevas variantes, así por ejemplo la llamada voz over, entre otras. Una de las cinematografías más interesadas por el despliegue y conjugación de estas múltiples modalidades de narrador ha sido sin duda la realizada por Pedro Almodóvar, en especial Los abrazos rotos. El objetivo del presente trabajo es el estudio, a partir del análisis de determinados fragmentos de esta película, de la amplia gama de narradores en ella desplegados para dar cuenta de sus modos de irrupción, de su elaboración como componentes de la forma narrativa y de las funciones que desempeñan con vistas al trazado de determinados programas iconográficos.*

Palabras clave: *Cine, Almodóvar, voz narrativa, narradores, programa iconográfico*

Abstract: *The narrative voice, a term coined by Genette in the study of the literary form, acquires new dimensions in film, as it is the case of the so-called voice-over, among others. One of the cinematographies which better illustrates the display and colligation of these multiple modalities of narrator has been, without any doubt, the work by Pedro Almodóvar, in particular his film Broken Embraces. The aim of this article is to study the wide range of narrators, starting from the analysis of several films fragments, in order to explain their ways of occurrence, their conception as elements of the narrative form, and their functions within the film narrative with respect to the development of specific iconographic programs.*

Keywords: *Film, Almodóvar, narrative voice, narrators, iconographic program*

Recibido: 20 de febrero de 2012
Admitido: 2 de mayo de 2012

Caracterizada por Genette (1989: 273) como una de las categorías en que se subdivide el *récit* o relato –las otras son la temporalidad y el modo–, la voz es la instancia narrativa inferida a partir de las marcas o huellas de la narración en el relato, huellas que, entre otras manifestaciones, se hacen visibles a través de los distintos narradores presentes en el texto. Aun cuando el modelo de Genette fue diseñado para el análisis literario, los narratólogos del cine han utilizado con frecuencia, dado el alto grado de correspondencia entre los dos medios de expresión, las categorías genettianas para sistematizar las aproximaciones a la forma narrativa cinematográfica. Sin embargo, en el caso de la voz no tiene ésta un análogo adecuado en el cine: Henderson (1983: 7), por ejemplo, entendió la voz en el cine en un sentido muy literal, interpretándola como la verbalización a cargo de un personaje-narrador o de una voz en *over*; pero voz narrativa es también el narrador extradiegético, exterior a cualquier diégesis (Prince, 1987: 29). Han sido Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999: 118-128) quienes, a partir de los trabajos de Branigan (1984), Black (1986), y Gaudreault y Jost (1990), entre otros, finalmente han normalizado las distintas modalidades de la voz narrativa en el cine.

Siguiendo esta metodología, el presente trabajo aborda el estudio de *Los abrazos rotos*, una película donde la voz narrativa adquiere, como por otra parte viene siendo habitual en el cine almodovariano de la última época, las formas más variadas, desde la encarnada por el personaje-narrador hasta la voz sin cuerpo de un narrador con voz en *over* heterodiegética y pasando, como es preceptivo, por la voz extradiegética *responsable* del relato. A partir del análisis de escogidos fragmentos del filme, tratamos de dar cuenta de la presencia de estos narradores, de sus modos de irrupción, de su elaboración como componentes de la forma narrativa y, sobre todo, de las funciones que desempeñan de cara al trazado no tanto de la «trama» como de una iconografía destinada a la consolidación de un «estilo» propio, en el sentido que Bordwell (1996: XV) diera a estos términos.

1. Tipología de narradores

Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999: 120) han apuntado que existen dos zonas en las que un narrador opera en un texto fílmico. La primera es la del control general de los registros visuales y sonoros, zona en la que trabaja el narrador cinematográfico. El narrador cinematográfico o principal es la instancia que, además de construir el mundo ficcional, es responsable de relatarlo; de ahí que el mismo sea anterior y exterior a ese mundo ficcional. Se trata por tanto de una instancia extradiegética, impersonal, sin voz (en el sentido literal de la expresión) y que puede manifestarse en el relato a través de los delegados, las voces narradoras, o de marcas definidas a partir de la conjugación de los distintos registros fílmicos.

En la otra zona operan los narradores intradieгéticos, o delegados en la diégesis del narrador cinematográfico: son los encargados de dar cuenta, al modo de participantes o testigos, del mundo ficcional. Pueden adquirir dos modalidades: personaje-narrador o voz en *over*. A su vez, el personaje-narrador puede ser homodieгético, si relata sus propias experiencias y percepciones –es por tanto protagonista de su propia historia–; y heterodieгético, si permanece fuera del marco de la historia que narra. Por lo general, el personaje-narrador es invocador, es decir, con capacidad para invocar un

conjunto de imágenes visuales que acompañan o ilustran su relato verbal. Ello supone la presencia de un observador, o mirada que organiza esas imágenes. Pero el observador no es la mirada del personaje-narrador, como lo demuestra el que las imágenes puedan o no corresponderse con el relato verbal; de hecho es frecuente que las mismas excedan el conocimiento del personaje-narrador. Este desajuste entre personaje-narrador y observador es, como se verá, uno de los resquicios por el que se filtra la *presencia* del narrador cinematográfico. De cualquier modo, en todos los casos las narraciones del personaje-narrador se hallan contenidas en un relato principal, mayor, o primer nivel del relato, controlado por el narrador extradiegético.

Por su parte, la llamada voz en *over* queda al margen de las categorías de Genette. Es esta una instancia que aparece a un nivel más elevado que el personaje-narrador, pero se trata en todo caso de un narrador intradieгético, entre otras cuestiones por que la existencia del texto no depende de su actividad; no instiga o causa el filme (Black, 1986: 21). La voz en *over* puede ser homodieгética –que da lugar a la llamada narración en primera persona- y heterodieгética –que da lugar al relato en tercera persona-. A su vez, la voz en *over* homodieгética puede constituirse, según Kozloff (1988: 97-99), en narrador marco, que es aquel no visualizado que comienza su narración con las primeras imágenes de la película; o en narrador insertado, que comienza a narrar después de que la historia ha empezado y es visualizado en el acto de narración.

Pues bien, *Los abrazos rotos* baraja todas y cada una de estas modalidades de narrador realizando así un notable despliegue de la voz narrativa; despliegue por el que se hacen presentes en el relato, además del narrador cinematográfico, presencia que se manifiesta, por ejemplo, a través de determinados *comentarios* sin voz, las voces narradoras antes apuntadas, desde los personajes-narradores hasta las voces en *over* en sus distintas variantes. En la forma narrativa almodovariana participan, pues, un nutrido abanico de voces cuyos relatos parciales van construyendo sucesivamente, como se verá, un tejido narrativo a modo de puzzle.

2. De las voces en *over* al narrador cinematográfico

“Mi nombre es Harry Cane” dice el director de cine (Lluís Homar), respondiendo a la pregunta de la mujer de quien aparece acompañado en el arranque del filme. Pero Harry se aparta enseguida de esta conversación para iniciar por su cuenta un relato *autónomo*: aparece así una voz en *over* inmotivada que se hace acompañar de imágenes pertenecientes a la vida diaria del mismo Harry. “Antes me llamaba Mateo Blanco y era director de cine [...]; Harry era el pseudónimo con el que firmaba mis propios guiones [...]. Antes ambos estaban fundidos en una misma persona, pero ahora están separados...”, palabras éstas últimas que se oyen sobre unas imágenes del protagonista afeitándose, su cuerpo *desdoblado* por el espejo que hay frente a él hasta que una panorámica deja *off* la imagen en el espejo para acabar mostrando sólo a Harry. Las imágenes invocadas por la voz en *over* construyen, pues, un discurso que, desdoblado al protagonista, refuerza visualmente en este caso el dictado de la voz, de esta voz en *over* homodieгética surgida al poco de comenzado el filme que se constituye, según la nominación de Kozloff apuntada más arriba, en narrador insertado. En cualquier caso, esta transformación del personaje en voz en *over*

posibilita a aquel presentarse a sí mismo, según un relato en primera persona que enseguida es interrumpido, pues el filme, transcurridos unos minutos, retorna a la situación de partida.

Más adelante, a propósito de la noticia de la muerte de Ernesto Martel (José Luís Gómez), Harry acude a *leer* la necrológica en el ordenador, discurso que es descifrado por un programa informático para ciegos. La correspondiente voz robótica de este nuevo *narrador* da paso enseguida a las imágenes correspondientes mostrando los exteriores de las oficinas de Martel, con una fecha sobre-impresionada: “Madrid, 1992”. Comienza entonces el *flash-back*. La voz informática deviene así en una nueva voz en *over*, pero ahora, en tanto que exterior a la historia narrada, de naturaleza heterodiegética; una voz sin cuerpo que introduce las imágenes de una porción de la historia en la que son representados los prolegómenos de la relación entre Ernesto Martel, un rico y corrupto empresario, y Lena (Penélope Cruz), una administrativa que trabaja para él. Es así cómo el narrador cinematográfico, sirviéndose en este caso de la ceguera de Harry, abre paso a una nueva voz en *over* comandando ahora un relato en tercera persona. Y, como sucedía con la voz en *over* homodiegética anterior, el relato, transcurrido un tiempo, vuelve de nuevo al presente de partida, como indica el correspondiente cartel sobreimpresionado.

Posteriormente, el filme retorna sobre este mismo pasado del inicio de la relación entre Martel y Lena, pero en esta ocasión su introducción no es mediante voz intradiegética alguna, sino únicamente a través del cartel: “Madrid, 1994”. La extensión del pasado ahora convocado se corresponde exactamente con una sola escena. Acabada ésta, el filme vuelve al presente: “Madrid, 2008”, para dar paso a las imágenes de también una sola escena de este tiempo. Escenas, ambas, por lo demás, muy semejantes entre sí: así, si en la primera de ellas, la que se corresponde con el año 1994, Martel (padre) habla por teléfono con su ex-esposa, mientras Lena, su amante, en primer término, se engalana para salir; en la segunda, la ubicada en 2008, Martel (hijo), conocido por Ray X (Rubén Ochandiano), hace lo propio con su ex-esposa, mientras su amante, presente en el plano, se enfunda la camisa. Se hace así presente en este fragmento del filme un narrador otro, un narrador ahora exterior a la diégesis, extradiegético, que se manifiesta, no por medio de la voz, sino del montaje emparejando gráficamente dos escenas correspondientes a tiempos diferentes para connotar de este modo la relación entre padre e hijo por lo que a sus modos de comportamiento se refiere. Esta manera de operar del narrador cinematográfico conjugando los registros visuales del filme, el montaje en este caso, conlleva, por tanto, una subordinación de las necesidades argumentales al juego del emparejamiento gráfico, en los términos establecidos por Bordwell (1996: 281).

3. Del personaje-narrador al narrador cinematográfico

En otra escena posterior del filme, Diego (Tamar Novas) manifiesta a Harry su deseo de saber porqué su madre tiene tanto miedo a Ray X, según ella misma le ha confesado. Tal es el pretexto que sirve ahora para que Harry cuente a Diego *toda* la historia, esa historia que Judit (Blanca Portillo), su madre, no quiere ni resumirle. Y así, al hilo de una convalecencia de Diego, Harry toma la palabra: “Es una larga historia”, dice, prosiguiendo así: “Tu madre y yo conocimos a Lena hace catorce años,

en una oficina alquilada donde preparaba mi última película...”, palabras que enseguida dan paso al *flash-back*: sobre la imagen, un nuevo título superimpresionado, “Madrid, 1994”, nos sitúa otra vez en este espacio-tiempo, donde ahora Harry adquiere el estatuto de personaje-narrador; un personaje-narrador homodiegético por cuanto que va a relatar a Diego (que se convierte así en el correspondiente personaje-narratario) sus propias experiencias y percepciones.

Con la irrupción de las imágenes invocadas por el personaje-narrador, éste, engullido por ellas, desaparece (Branigan, 1984: 43), pero sólo momentáneamente, reapareciendo en determinadas ocasiones. Estas reapariciones tienen lugar de dos formas distintas: como voz sin cuerpo que se superpone a las imágenes del *flash-back*, y como voz con cuerpo visualizado en la imagen. Si en el primer caso, la irrupción del personaje-narrador como voz en *over* no detiene el flujo de las imágenes del pasado, en el segundo caso, su presencia en la imagen introduce un corte en dicho flujo. En uno y otro caso, las reapariciones del narrador permiten al relato, además de caracterizarse como relato *relatado*, llamar la atención sobre determinados hechos o acontecimientos de la historia, resumirlos, o destacar algunos aspectos de los mismos, contribuyendo así de manera determinante a la formulación y comprobación de las expectativas que, según Bordwell (1996: 35-37), opera el espectador en su ejercicio de comprensión del *continuum* filmico. En lo que sigue, nos ocupamos de estas reapariciones del personaje-narrador en sus dos modalidades.

La primera de ellas tiene lugar al poco de comenzar su relato el personaje-narrador, concretamente tras el primer encuentro de Mateo y Lena, un encuentro que, por su puesta en escena, recuerda al de Jonny Farrell (Glenn Ford) con Gilda (Rita Hayworth) en la película *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946). Así, el magnetismo que, a raíz de la aparición de la mujer, Gilda despertara en Johnny, es el mismo que Lena desencadena en Mateo, como el propio Harry, y es justo aquí donde reaparece su voz de personaje-narrador, confiesa a Diego: “la mera presencia de aquella mujer me turbaba”. Por lo demás, el mismo Almodóvar (Herederó y Reviriego, 2009: 9), sin apelar a esta vinculación concreta de Lena con Gilda, ha insistido en el paralelismo entre ambos filmes: «Lena tiene el físico propio del *thriller* más trágico, aquel en el que las mujeres más hermosas están condenadas a la fatalidad».

En todo caso, y esto es lo que a nosotros ahora interesa, la voz del personaje-narrador reaparece, en su relato, para subrayar la turbación que Lena despertó en él, nada más conocerla. Una turbación que por lo demás aparece vinculada a la presencia de Lena como hermosa mujer condenada a la fatalidad, que dice Almodóvar. La voz del personaje-narrador suministra así un dato esencial para que el espectador formule, a partir del mismo, una expectativa –sobre la mujer y su relación con Mateo- cuya confirmación –su destino trágico- se ve necesariamente retrasada, como en su estudio de la narración apunta Bordwell (1996: 38). Mientras tanto, esta expectativa se equilibra con otras más inmediatas, así las derivadas del bloque del relato del personaje-narrador que ahora comienza.

Es necesario recordar que aun cuando estas reapariciones periódicas del personaje-narrador parecieran conferir a éste la *responsabilidad* de la historia, su narración se halla encerrada, como siempre sucede, según señalábamos más arriba, dentro del discurso del narrador cinematográfico, el cual se manifiesta a otros niveles, como tendremos oportunidad de ver más adelante. La segunda vez que el narrador se hace

presente es en la escena que pone punto final a la discusión y posterior reconciliación entre Ernesto Martel y Lena. Pero en este caso aparece en la imagen acompañado de Diego, el narratario: ambos no se encuentran ya en el dormitorio, allí donde Harry comenzó el relato, sino en la cocina. Se trata de una irrupción momentánea, pues enseguida el narrador-personaje prosigue su relato y, con él, retornan las imágenes convocadas del *flash-back*, que narran ahora la parte de la historia donde Lena va a rodar *Chicas y maletas*, la película dirigida por Mateo. En este sentido, la irrupción anterior en la imagen del personaje-narrador introduce, además de una pausa que permite *respirar* al relato de Harry, un corte –acentuado por el cambio de ubicación de narrador y narratario– que viene a segmentar la historia en dos partes, la previa al rodaje del filme *Chicas y maletas*, por un lado, y la del rodaje que, luego de los preparativos correspondientes, ahora comienza, por otro, así como las consecuencias que ello va teniendo en las relaciones personales del triángulo formado por Ernesto Martel, Lena y Mateo.

La parte de la historia que ahora se inicia, una de las visualmente más ricas de todo el filme, introduce, en el *flash-back* correspondiente, las imágenes cinematográficas de *Chicas y maletas*, el filme que rueda Mateo, por una parte, y, por otra, las imágenes del documental que sobre este rodaje hace el hijo de Martel, Ray X. *Los abrazos rotos* va a conjugar estas imágenes en unos fragmentos donde el narrador cinematográfico, introduciendo una alternancia entre las imágenes cinematográficas *segundas* y las del documental, se impone sobre el personaje-narrador, pues sólo aquél puede trabajar con los registros visuales del filme principal, el montaje en este caso. La *mise en abyme*, donde la imagen cinematográfica primera alberga en su interior los otros dos tipos de imágenes, intradieéticas ambas por haber sido creadas en el interior de la diégesis, se combina, pues, con la yuxtaposición de esas mismas imágenes, según una operación cuyo resultado enriquece de manera notable el registro visual del filme. La estructuración del fragmento se completa con la sonorización de las imágenes del documental, tarea que el filme delega en una lectora de labios. De este modo, la lectora pone voz a las imágenes del documental, allí donde Mateo aparece conversando con Lena en los descansos del rodaje de *Chicas y maletas*, mas no por ello su estatuto es el de voz narradora, sino el de personaje, pues su función es exclusivamente *leer* los movimientos labiales de los protagonistas del documental para traducirlos en palabras.

En uno de los fragmentos posteriores del *flash-back*, Martel decide apartar por un tiempo a Lena de Mateo, llevándola con él a Ibiza. Se inicia así una parte del filme que pone en escena un acontecimiento en el que Harry no sólo no participa del mismo, sino que ni siquiera está presente cuando sucede, y sin embargo se trata de un fragmento que, como todo este gran bloque central de la película, está siendo relatado por él. En este sentido, el filme explicita que Mateo nada sabrá de este acontecer hasta un tiempo después, cuando Lena, en uno de los descansos del rodaje, se lo cuente; y, sin embargo, es el propio Mateo, en su papel de personaje-narrador, quien, antes de que pueda saber de ello, lo cuenta, en su relato. Las imágenes invocadas por el personaje-narrador exceden, por tanto, su conocimiento. Viene esto a demostrar cómo el relato de Harry se encuentra en el interior de un relato primero comandado por el narrador cinematográfico y donde el narrador-personaje no es sino un elemento más del mundo narrado, en concreto el canal del que aquél se vale en este caso para

proporcionar y dosificar la información de cara a las operaciones que ha de realizar el espectador para la construcción de la historia.

4. Irrupción en las imágenes de lo narrado del personaje-narrador, del personaje-narratario, y del narrador cinematográfico

Una nueva irrupción del personaje-narrador en las imágenes de su relato tiene lugar justo después de que la cámara fotográfica preparada por Mateo tome una foto de él mismo y Lena abrazados. Este hecho tiene su origen en una escena de la película *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Rossellini, 1951), que Mateo y Lena ven por televisión. En efecto, justo después de que aparezca la escultura de yeso de la pareja sepultada por la lava del volcán en el filme de Rossellini, Mateo pone a punto el disparador automático de su cámara para tomar la citada foto: el consiguiente disparo llena entonces la imagen de una intensa luz, del flash, que vuelve la pantalla completamente blanca; imagen que se detiene justo aquí, en esta *lava del volcán* de la fotografía, esto es, en la luz que habrá de modelar, congelar y perpetuar en la imagen fotográfica correspondiente el abrazo de Mateo y Lena. Inmediatamente después, en una interesante mutación del elemento plástico en signo de puntuación narrativo, esta misma luz blanca anterior sirve de fundido a blanco, fundido que se continúa con un fragmento en el que reaparece en la imagen el personaje-narrador. El *flash-back* se detiene, pues, en este punto para dar paso a Harry, que aparece ahora en plena calle conduciéndose con su bastón de ciego, acompañado de Diego, el narratario, a quien dice: “Sin darnos cuenta había transcurrido un mes”, enunciado al que siguen de nuevo las imágenes del *flash-back*.

Interesante pausa ésta que detiene momentáneamente el relato de la historia para marcar el instante de la toma de la fotografía, punto nuclear del relato, pues la imagen que de esa foto el filme nos devolverá, más adelante, será la de un *abrazo roto*, en sintonía con su mismo título. Es cierto que, de nuevo, el personaje-narrador parece comandar las imágenes invocadas, deteniéndolas, e introduciendo así pausas en la historia, pero no lo es menos que el juego con los recursos visuales, y que aquí se manifiestan en esa luz detenida del flash, la luz que hace posible la foto, así como también la posterior conversión de este elemento plástico en narrativo son operaciones únicamente imputables al narrador cinematográfico. Es así cómo este narrador se filtra por los resquicios de la narración del personaje para manifestarse como tal, en un rasgo de estilo propio del cine almodovariano.

En otro de los fragmentos de la historia relatada por el personaje-narrador, vemos cómo Mateo opta por llamar a Judit para pedirle explicaciones acerca del estreno de *Chicas y maletas*, pero ella no contesta a la llamada. Justo en este momento el filme rompe el relato de imágenes invocadas por el narrador para mostrar en un plano, no al personaje-narrador, sino a la propia Judit, a quien vemos haciendo oídos sordos a la llamada de Mateo. Nos encontramos así con una nueva irrupción del narrador cinematográfico, ahora regulando, por encima del personaje-narrador, la circulación de la información sobre la historia. Demuestra este pasaje cómo la perspectiva limitada del personaje-narrador da paso a los poderes ilimitados del narrador cinematográfico, que

presenta una perspectiva general que excede el conocimiento del personaje-narrador, quien no sabe, no puede saber, que Judit no quiso contestar esa llamada suya anterior.

Después del plano anterior de Judit ajeno al relato del personaje-narrador, el filme continúa, no recuperando las imágenes del *flash-back*, las imágenes invocadas por Harry en su relato, sino mostrando a Diego, quien, en su calidad de personaje-narratario, pregunta a Harry, refiriéndose a esa misma llamada telefónica anterior: “¿Y mamá no te contestó?” “No me respondió y nunca hemos hablado de ello”, dice Harry, añadiendo: “También llamé al montador, pero tampoco contestó”, lo que redundante en lo antes apuntado, a propósito de la jerarquía y diferencia de saberes entre narrador cinematográfico y personaje-narrador. Por lo demás, esto viene también a demostrar algo en lo que no suele repararse, a saber, la *autoridad* del personaje-narratario, quien, al igual que su par, el personaje-narrador, puede intervenir en el relato *relatado* para formular, como es el caso, una pregunta o para plantear una duda al narrador. De cualquier modo, el filme se sirve de esta irrupción del narrador principal, primero, y del personaje-narratario, después, para subrayar por dos veces que Judit no quiso contestar a la llamada de Mateo facilitando así datos al espectador para la formulación de nuevas hipótesis respecto a la información venidera.

5. Personaje-narrador, punto de vista (visual) y narrador cinematográfico

Después de la interrupción motivada por la doble aparición anterior de Judit y de Diego, vuelven las imágenes del *flash-back* para ilustrar en este caso el relato del accidente de coche que costó la vida a Lena. Además de este relato del personaje-narrador, el filme retornará dos veces más sobre este mismo acontecimiento de la historia para mostrarlo desde otros tantos puntos de vista, en lo que va a constituirse en una reflexión sobre el punto de vista, esto es, sobre la mirada que organiza las imágenes invocadas por el personaje-narrador, así como sobre la relación que ambos, punto de vista y personaje-narrador, mantienen entre sí. Pero comencemos por el principio, esto es, por el *flash-back* invocado por el relato verbal de Harry. En la oscuridad de la noche, Mateo y Lena suben al coche. Un plano de gran escala muestra cómo el vehículo es seguido por otro, los faros de ambos automóviles son los únicos puntos de luz en una imagen de gran belleza plástica que introduce la presencia de un punto de vista otro, invocado no por el personaje-narrador –él no pudo ver el otro coche, como enseguida deduciremos de su relato–, sino por el narrador principal, que, en su regulación de la circulación del saber sobre la historia, suministra así al espectador una información (parcial) adicional.

Un nuevo plano, tomado éste desde el interior del coche detenido en la Rotonda de Tahiche, muestra en primer término a Mateo y Lena de espaldas, y al fondo la escultura móvil *El juguete del viento*, apenas iluminada por la luz de los faros del automóvil, con el chirrido de sus piezas mecidas por el viento: Mateo y Lena se besan. Cuando, en el plano siguiente, el coche prosigue la marcha, un todoterreno impacta violentamente contra su lateral derecho desplazándolo unas decenas de metros. Un corte de montaje lleva de nuevo a *El juguete del viento* y sus chillidos metálicos entrecortados, en unas imágenes sobre las que se oyen las palabras del personaje-narrador, cuya voz reaparece en este punto para sentenciar: “la muerte no nos

sorprendió fundidos en un abrazo, como habíamos soñado, sino sentados en asientos diferentes; a mi incluso me sorprendió dejándome con vida”.

Narrado por el personaje-narrador, como se encarga de subrayar su final, este interesante fragmento anterior muestra cómo sobre lo relatado se filtra una vez más el narrador principal, en este caso a través de la introducción de un punto de vista otro al que preside las imágenes invocadas por Harry, para aportar, primero, un plus de información –el coche perseguidor-, y para introducir, luego, el comentario, a propósito de ese plano final que muestra, tras el accidente mortal, la escultura emitiendo esos mismos e inquietantes chirridos metálicos que, en una imagen anterior, parecieron anticipar ya el accidente. Por su parte, la voz del personaje-narrador, más que segmentar la historia o hacer que ésta *respire*, como en ocasiones anteriores, reaparece ahora para anotar cómo aquel abrazo entre Mateo y Lena que trató de modelar, atrapar y perpetuar la luz de la fotografía se descubre, con la muerte de Lena, abrazo *roto*, algo que encontrará su expresión visual –es aquí donde anida el mejor Almodóvar- en la imagen fotográfica que, en una escena posterior, Diego reconstruye, a modo de *puzzle*, a partir de los trozos encontrados de diversas fotografías despedazadas.

6. Nuevos narradores y puntos de vista: programa iconográfico almodovariano

Como decíamos más arriba, el filme retornará sobre este mismo acontecimiento anterior en dos ocasiones más, vinculada cada una de ellas a un punto de vista distinto. Pero antes de que ello suceda, el personaje-narrador, Harry, habrá dado por finalizado su relato, un relato que concluye con las imágenes del propio Harry, Judit y un pequeño Diego abandonando juntos la playa de Famara. Nada más concluir el *flash-back*, las primeras palabras de Harry a Diego vienen referidas a esa escena anterior:

-Harry: ¿Te acuerdas de Famara, Diego?

-Diego: Me acuerdo. Era la primera vez que veía el mar. Me acuerdo de los cometas y de un perro que ladraba.

-Harry: Yo también me acuerdo de los ladridos del perro.

La playa de Famara se descubre así como el lugar donde Diego vio la playa por primera vez, pero también donde Mateo, convertido ya en Harry, no pudo ya verla. Un lugar, en suma, fuertemente asociado a la memoria –en ella quedaron fijados los ladridos de un perro-, pero también a los orígenes del encuentro de Diego con un padre todavía no sabido y físicamente muy disminuido por su ceguera. Nos encontramos así con la forma en que cristaliza la figura paterna en el cine almodovariano.

Como antes apuntábamos, el filme retorna al accidente mortal en dos ocasiones más. Ello tiene lugar a raíz de que Judit tome la palabra en una larga escena donde expone a Harry y Diego los motivos que la llevaron a no contestar la llamada telefónica de Mateo, episodio, recordémoslo, doblemente subrayado en un fragmento anterior. Una nueva instancia narradora comanda pues la capa de pasado aquí introducida, un nuevo personaje-narrador homodiegético, Judit, pero en este caso sin poder de invocación de imágenes visuales que acompañen o ilustren su relato verbal, en lo que

es una modalidad más del amplio dispositivo de voces narradoras desplegado por el filme. En su relato, Judit apunta que Ernesto Martel envió a su hijo Ray X a Lanzarote y que fue él quien encontró a Mateo y Lena después del accidente. Unas imágenes muestran entonces a Ray X, en su coche, con una cámara fija en el asiento delantero, siguiendo, en la noche, el coche de Mateo y Lena; imágenes éstas que suspenden lo relatado por Judit, pero sólo momentáneamente, ya que inmediatamente después de la irrupción de las mismas ella prosigue su relato. Es así cómo, una vez más, el narrador principal se impone sobre el relato del personaje para introducir, mediante un nuevo punto de vista, un plus de información sobre lo relatado por el personaje-narrador. Hay, pues, una gradación en la información que el espectador va recibiendo acerca del accidente, mas encaminada no tanto a generar un suspense –y es esto a lo que cierta crítica apela para referirse a la tan consabida mezcolanza genérica de los filmes de Almodóvar- como a hollar un territorio del que habrán de brotar nuevas formas cinematográficas. Y es que el cine almodovariano articula los distintos elementos –la voz narrativa, entre ellos- del relato de cara no tanto a configurar un programa narrativo como iconográfico.

Pues bien: si de la primera vez que era relatado el episodio del accidente se desprendía el *abrazo roto* emanado de la muerte de Lena, ahora, con el descubrimiento de Ray X filmando con su cámara el acontecimiento, al hilo del relato de Judit, se ponen las condiciones para introducir un nuevo punto de vista y, con él, un nuevo visionado del accidente, el definitivo en relación al trazado iconográfico referido. En efecto, después de que Ray X haga entrega a Harry del documental, sus imágenes son contempladas una y otra vez por Diego, quien fija especialmente su atención primero en el beso que, en el coche, mientras éste está detenido en la Rotonda, se dan Mateo y Lena, y luego, en el accidente; imágenes, como decíamos, generadas ahora por un nuevo punto de vista, y en las que destaca, por cómo han sido realizadas, su mucho *grano*. Cuando Harry pide a Diego que le relate lo que estas imágenes muestran, éste, refiriéndose a la última noche de Mateo junto a Lena, le dice: “Cuando esperáis en la rotonda, Lena y tú os dais un beso. El último beso. Lena no murió entre tus brazos como habíais soñado pero la última sensación que se llevó de este mundo fue el sabor de tu boca”. He aquí una nueva voz narradora, la voz de un personaje al que las imágenes visionadas convierten en testigo del acontecimiento y, por tanto, en personaje-narrador heterodiegético. Obsérvese cómo en este caso no es el relato del personaje lo que invoca las imágenes, sino que son las propias imágenes –del accidente- las que desencadenan el relato del personaje-narrador –Diego-, en una interesante inversión que enriquece aún más la variedad y riqueza de las instancias narradoras que se dan cita en el filme.

Si el primer relato del accidente –en la voz de Henry- incidía en que no había abrazo – el abrazo de la pareja devino, como antes decíamos, abrazo roto-, este otro –de Diego- apunta que hubo beso, el beso atrapado justo antes de la muerte de Lena y por ello el decisivo. De ahí que Harry, tras oír el relato de Diego, acuda hasta la pantalla del monitor para palpar esas imágenes del beso con sus manos. Encuentra así todo su sentido el despliegue de la voz narrativa en los narradores y puntos de vista anteriores por lo que se refiere a la dosificación de la información recibida por el espectador acerca del accidente, una dosificación que, como antes decíamos, redundaba no tanto en generar un suspense narrativo, como en poner las condiciones para la emergencia de esta concluyente y emocionante imagen del beso que las manos de Mateo tratan de

atrapar. Pues con ella concluye un conjunto iconográfico que tuvo su origen en aquella ya lejana imagen de Rossellini: al igual que en este filme la lava del Vesubio sepultó, imparabile, a la pareja dotando por ello de una fuerza única su último abrazo, ahora el todoterreno de Lanzarote, también imparabile, dota, con la muerte de la mujer, de la misma fuerza a la imagen de ese beso último de la pareja acariciada por Mateo.

7. Coda

Las líneas precedentes nos han permitido constatar el despliegue de la voz narrativa en toda una amplia gama de instancias –de voces- destinadas a *ordenar y dosificar* la información que sobre la historia va ofreciendo el *continuum* filmico; instancias sobre cuyos relatos acaba imponiéndose en todos los casos el narrador principal o cinemático no tanto para dejar constancia de su superioridad, cuanto para introducir, a partir de la conjugación de los registros visuales del filme, programas iconográficos propios.

Así, en el epígrafe anterior hemos visto cómo el narrador, valiéndose en este caso de la introducción de determinados puntos de vista sobre un mismo acontecimiento, el accidente mortal de la pareja protagonista del filme, construye un programa icónico cargado de una sorprendente fuerza emocional y plástica. En efecto, la imagen de la pareja emergiendo de las entrañas de la tierra convertida en escultura de yeso, del filme de Rossellini, unida a las imágenes de la pareja Mateo-Lena del filme de Almodóvar, exhibiendo, primero, su abrazo *roto*, y luego, su beso *último* configuran un retablo iconográfico que parece dejar al margen las líneas de sentido emanadas del trazado narrativo para reflexionar autónomamente sobre la imagen -escultórica, fotográfica o cinematográfica- como elemento de perpetuidad de un referente, una pareja exhibiendo su amor, capturado en el momento preciso.

Y como éste de la introducción de varios puntos de vista sobre un mismo acontecer, el narrador cinemático, al margen de cual sea su despliegue en otras voces narrativas intradiegeticas, se vale también, lo hemos visto, de procedimientos como el emparejamiento gráfico, la *mise en abyme*, o el montaje, entre otros, para elaborar nuevas formas iconográficas que, recortándose igualmente sobre el tejido narrativo, determinan, como la anterior, el estilo del filme.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACK, David Alan (1986): “Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema”, en *Wide Angle* nº 8, pp. 18-27.
- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- BRANIGAN, Edgar (1984): *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, New York, Mouton.
- GAUDREULT, André y JOST, François (1990): *Le Récit Cinématographique*, Paris, Nathan.
- GENETTE, Gérard (1989) : *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

HENDERSON, Brian (1983): "Tense, Mood and Voice in Film", en *Film Quarterly* (Otoño), 1983, pp. 4-17.

HEREDERO, Carlos F. y REVIRIEGO, Carlos (2009): "El cine protector. Entrevista con Pedro Almodóvar", en *Cahiers du Cinéma. España*, nº 21, pp. 6-13.

KOZLOFF, Sarah (1988): *Invisible Storytellers*, Berkeley, University of California Press.

PRINCE, Gerald (1987): *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós.