

deSignis

ISSN: 1578-4223

info@designisfels.net

Federación Latinoamericana de
Semiótica
Argentina

Camarero Gómez, Gloria
Literatura y Arte en Julieta de Pedro Almodóvar.
deSignis, vol. 27, julio-diciembre, 2017, pp. 45-52
Federación Latinoamericana de Semiótica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066847005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Literatura y Arte en *Juliet*a de Pedro Almodóvar. *Literature and Art in Juliet of Pedro Almodóvar*

Gloria Camarero Gómez

(pág 45 - pág 52)

El presente artículo hace un recorrido por las adaptaciones literarias en el cine español para analizar, a continuación, el valor que las mismas han tenido en la filmografía de Pedro Almodóvar, sus características específicas y sus transgresiones. El tema se concreta en *Juliet*a (2016), cuyo guion es la transposición fílmica de tres relatos de la escritora canadiense y Premio Nobel de Literatura, Alice Munro. Se estudian las diferencias y semejanzas argumentales entre ambas narraciones y, posteriormente, los referentes artísticos y estéticos que incorpora la película y sus significados, constatándose que las obras pictóricas y escultóricas incluidas, el color y el atrezo refuerzan la acción.

Palabras clave: cine, arte, literatura, Pedro Almodóvar, *Juliet*a.

The present article makes a tour of the literary adaptations in the Spanish cinema, to analyze next the value that they have had in the filmography of Pedro Almodóvar, its specific characteristics and its transgressions. The theme is set in *Juliet*a (2016), whose script is based on three stories by the Canadian writer and Nobel Prize for Literature, Alice Munro. The differences and similarities between the two narratives are analyzed, as well as the artistic and aesthetic references incorporated in the film and its meanings. It is found that the pictorial and sculptural works included, color and props reinforce the action.

Keywords: cinema, Art, Literature, Pedro Almodóvar, *Juliet*a.

Gloria Camarero Gómez, Universidad Carlos III de Madrid, profesora Titular de Historia del Arte / Historia del Cine. Investiga el cine en relación con la pintura, la arquitectura y el espacio urbano. Libros recientes: *La mirada que habla. Cine e ideologías*; *Pintores en el cine*; *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*; *Ciudades europeas en el cine*; *Hacer historia con imágenes*; *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar* y *Ciudades americanas en el cine*. gloria.camarero@uc3m.es

Este artículo fue referenciado por la UAM Xochimilco el 06/05/17 y por la Univ. de Bremen el 30/04/17

1. LA ADAPTACIÓN LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

Las adaptaciones literarias han tenido y tienen gran auge en todas las cinematografías. Es lógico, porque desde el momento en el que el cine adquiere vocación narrativa, es decir, cuando ya no se conforma con presentar hechos, sino que quiere contar historias, mira a la literatura como fuente de argumentos y empiezan las transposiciones filmicas. En el caso español, se iniciaron en una fecha temprana y en 1908 se realizaron las primeras adaptaciones, que fueron de las obras más trascendentales de nuestra literatura, como *Don Quijote* y *Don Juan Tenorio* (Camarero Gómez 2012: 11). La tendencia ha continuado y desde ese año y hasta 2016 hemos contabilizado algo más de 1.100 películas españolas que son adaptaciones de textos de la literatura española, lo que representa, aproximadamente, el 23 % del total de la producción nacional (Camarero Gómez 2006). Es la media, que se ha visto superada en determinados períodos, como por ejemplo entre 1931-1940, cuando sobrepasa el 50%. Fue la consecuencia de la falta de guionistas durante la Guerra Civil, lo que obligó a tirar de obras literarias para llevar a la gran pantalla (De España 1994: 76). En las décadas siguientes, el porcentaje de adaptaciones descendió, incluso por debajo de la media, y volvió a despuntar en 1981-1990, cuando superan el 35% del total de películas realizadas. La razón estuvo entonces en los cambios que se produjeron en la política cinematográfica española después del final de la dictadura. En 1983 llegó la llamada "Ley Miro", que se mantuvo hasta 1994 y se estructuró en una serie de Reales Decretos. Uno de ellos (RD. 3304/1983, de 28 de diciembre) regulaba la concesión de subvenciones anticipadas para financiar la realización de películas españolas, que podrían alcanzar hasta el 50% del coste presupuestario y primaba las que se encontrasen en alguna o algunas de las siguientes cuatro categorías: "películas de calidad, películas de nuevos realizadores, películas dirigidas a un público infantil y películas de carácter experimental" (García Santamaría 2013: VIII). En el perseguido "cine de calidad" se impusieron las adaptaciones, porque se entendió algo que no tiene por qué ser verdad pero que se asumió como cierto y es que un guion adaptado aporta una "calidad" extra al filme y que las transposiciones filmicas de las obras más reconocidas de la literatura serán *per se* "películas de calidad" sin más condicionantes. Esta creencia, que se hizo popular entonces, explica el aumento de las adaptaciones en dicho periodo y el que muchos directores reconocidos se interesaran por las mismas en aquellos años. Lo hicieron Carlos Saura (*El amor brujo*, 1985; *La noche oscura*, 1988; *¡Ay Carmela!*, 1990), Jaime Chávarri (*Las bicicletas son para el verano*, 1983; *Bearn o la sala de las muñecas*, 1983; *Tierno verano de lujurias y azoteas*, 1992), Víctor Erice (*El sur*, 1983); José Luis Garcí (*Canción de cuna*, 1994), Mario Camus (*Los santos inocentes*, 1984; *La casa de Bernarda Alba*, 1987; *La rusa*, 1987) o Manuel Gutiérrez Aragón (*La noche más hermosa*, 1984).

En las décadas siguientes han tendido a descender hasta situarse, durante los últimos veintiséis años (1990-2016) en torno al 10% del total de la producción en España. Son datos solo de películas españolas, que son adaptaciones de obras de la literatura española. Si incluyésemos las adaptaciones de textos literarios extranjeros, las cifras rondarían el 13%. Por lo tanto, es un modelo bastante extendido, al que muchos de nuestros directores se han acercado alguna vez.

2. PEDRO ALMODOVAR Y LA TRANSESCRITURA AUDIOVISUAL

Pedro Almodóvar no ha gustado demasiado de los guiones adaptados de obras literarias y ha preferido el guion original que él escribe. Solo ha recurrido a la transposición en tres largometrajes, lo que es muy poco en proporción con los veinte que cuenta, hasta hoy, en su filmografía. Lo hizo por primera vez en 1997, en su película *Carne trémula*, que está basada en la novela homónima de la escritora británica de novela negra, Ruth Rendel, publicada en 1986. También por primera vez en este caso y a excepción de la colaboración de Jesús Franco en *Matador*, buscó el apoyo de dos coguionistas: Ray Loriga y Jorge Guerricaechevarría (García-Abad García 2005: 365). El siguiente ejemplo fue *La piel que habito*, de 2011, basada también en una novela negra, *Tarántula*, del francés Thierry Jonquet, escrita en 1995. El tercero, *Julieta* (2016), supuso la transposición de los relatos “Destino”, “Pronto, Juliet” y “Silencio”, recogidos en el libro *Escapada* de la escritora canadiense Alice Munro, la cual obtuvo el Nobel de Literatura en 2013. Ninguna de las tres películas son adaptaciones fidedignas del trabajo literario correspondiente, sino evocaciones del mismo, lo que ha venido a llamarse “transescritura audiovisual” (Villanueva 1996: 214), es decir, una nueva escritura de la obra literaria para el medio audiovisual o cinematográfico. La selección está descompensada y predominan las narrativas intimistas, concebidas desde la mirada femenina y la novela negra, que en la pantalla pierde muchos de sus rasgos característicos. Son novelas negras que no generan cine negro y constatan la libertad imperante en la traslación del libro al guion cinematográfico.

En ningún caso parten de un texto literario muy conocido, con lo cual la película tiene identidad propia por sí sola, al margen de las novelas y los relatos, y no dan lugar a las tradicionales comparaciones con aquellas. Solo la primera respetó el título de la obra literaria. *Julieta* iba a denominarse *Silencio*, como uno de los relatos adaptados. Pero cuando Almodóvar supo que Scorsese iba a estrenar un filme con ese título el mismo año¹, cambió de opinión y dio a su obra el nombre de la protagonista.

3. JULIETA Y SUS REFERENTES LITERARIOS

La Julieta de Pedro Almodóvar es una transescritura de los citados cuentos de Alice Munro, la cual no tiene mucho que ver con los otros autores literarios llevados al cine por el director manchego. Está lejos de la novela negra y goza de mayor popularidad. Pero hasta cierto punto porque, al menos en España, el conocimiento de esta escritora ha sido bastante reciente. Baste recordar que las primeras traducciones de sus obras no llegaron hasta 2004.

Los relatos de Munro van escribiendo la biografía de la protagonista llamada *Juliet*. En el primero –“Destino”–, conoce en un tren a un estudiante de medicina que se gana la vida pescando langostinos en un pueblo costero cercano a Vancouver, en Canadá. Se traslada allí, tienen una hija y forman una familia. En *Julieta* ese personaje masculino es un pescador establecido en Galicia. Con él, la protagonista forma también una familia. En “Pronto, Juliet”, regresa con su hija pequeña a casa de sus padres, que viven en una diminuta isla canadiense del Pacífico norte. Se queda bastantes meses y se habla de las

relaciones entre mujeres, entre madre e hija. Almodóvar centra esta parte en un pueblo de Andalucía, durante mucho menos tiempo y da menos importancia al comportamiento femenino generacional. En “Silencio”, la protagonista, ya sola y con su hija adolescente, vuelve a Vancouver. Trabaja en televisión presentando un programa en el que personas anónimas cuentan su vida y su hija desaparece de su lado como un acto voluntario de rebeldía adolescente. En la película, la protagonista vuelve a Madrid, no trabaja por cuenta ajena en los medios y la desaparición de su hija puede interpretarse como un problema de captación de una secta. La película incrementa el sentimiento de culpa de la protagonista. Así, incluye un suceso inexistente en la narración literaria, que es el suicidio del hombre que viaja en el tren a su lado y al que no ha dado la conversación que hubiese podido evitarlo. De ese modo, en el guion cinematográfico ella no sólo se culpabiliza de la muerte de su compañero y de la desaparición de Antía, sino también de la del viajero anónimo.

Estos tres relatos de la escritora canadiense estaban en la cabeza de Pedro Almodóvar desde hacía tiempo y, de hecho, en *La piel que habito* ya presenta materialmente el libro que los contiene, *Escapada*. El ama de llaves-carcelera Marilia (Marisa Paredes) se lo da a Vicente, convertido en Vera (Elena Anaya) por el bisturí del doctor Ledgard (Antonio Banderas), junto con el desayuno. En *Tarántula* las obras que se facilitaban a la “prisionera” eran de literatura clásica. El cambio tiene sentido. El texto de Alice Munro habla de mujeres y de sus sentimientos. No es, por lo tanto, una lectura cualquiera que se entrega a Vera para que se entreteenga. Se le da, no por casualidad, sino de forma intencionada y con un objetivo concreto: que vaya conociendo cuál será su carácter bajo su nueva condición femenina.

Vera permanece con el volumen en la mano en un espacio de representación específico, su propio escenario de reclusión. Allí, en la pared, anota fechas y escribe frases. También están dibujadas las series de la *mujer-casa* de Louise Bourgeois, que vienen a significar el encerramiento del cuerpo femenino. Es, por lo tanto, un escenario simbolizado por la incorporación de referentes pictóricos y escultóricos. Las alusiones indirectas a la obra de la artista franco-estadounidense van más allá en *La piel que habito* y la postura de su escultura *El hombre araña* se rememora en la pose de Vera en los momentos en que la cámara la muestra haciendo yoga (figura 2).

4. ARTE Y ESTÉTICA COMO METÁFORAS ARGUMENTALES

Louise Bourgeois no es la excepción. La presencia de pintura o escultura en el cine de Pedro Almodóvar es una constante y alcanza el valor de signo y significado de la acción. Definen los espacios de representación, caracterizan el comportamiento y los sentimientos de los personajes. A veces son el espejo en el que se reflejan éstos. Aportan las claves temáticas a la vez que referencian tiempos y lugares. Con ese significado están *Pistolas, Revólveres y Fusiles* de Andy Warhol en *Los abrazos rotos*; Los Tizianos de *Carne trémula* y *La piel que habito*, donde comparten espacio con las composiciones florales de Jorge Galindo; los *collages Ciencias Naturales* de Juan Gatti sobre la anatomía del cuerpo humano en esta última; las fotografías pintadas de diseños de sombreros de Ouka Lele y los murales de Guillermo Pérez Villalta en *Laberinto de pasiones*; Las sensuales alusiones a la belleza femenina con *Na-*

ranjas y limones de Julio Romero de Torres y *Memories of olive* de Alberto Vargas, que destacan en la habitación del doctor Robert Ledgard, junto con el cuadro *Dionisios encuentra a Ariadna en Naxos* del mismo Pérez Villalta, en *La piel que habito*, o el Miquel Barceló del dormitorio de Pablo Quintero, en *La ley del deseo*; los fotomontajes de los *Sagrados Corazones* de Dis Berlin, integrados en el decorado de ¡Átame!; la *Mujer frutero*, que centraliza la alcoba de Kika en *Kika* o el tatuaje de corazón que lleva en el brazo el personaje de Xoan en *Julieta*, del mismo autor. Igualmente, cuadros de *Los Costus* proliferan en la casa de Bom en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*; y *Reykjavík* de Richard Serra es el fondo ante el que Julieta comunica a su hija que su padre ha fallecido. Está en la casa de Elena Benarroch, que en la película homónima es la de Claudia y su hija Beatriz adolescente. La selección de todas y cada una estas obras hablan de la propia biografía del director y responde a criterios autobiográficos. Algunas le pertenecen y en todos los casos son, según ha dicho el mismo, “un verdadero álbum de recuerdos de mi vida privada” (Almodóvar 1993: 66).

Julieta en el largometraje del mismo nombre habita en Madrid y vive en tres apartamentos diferentes², que son la expresión más clara de su estado de ánimo en cada momento. Las decoraciones cambian. El color de las paredes, las pinturas que cuelgan en las mismas y los otros elementos de atrezo marcan las diferencias. El primero, en el cual se establece con su hija todavía casi niña, está empapelado con llamativos motivos en rojo y resulta un tanto agobiante, pero derrocha vida por los cuatro lados y la luz entra a raudales a través de las ventanas que dan al exterior. Allí empieza una nueva vida para ellas.

Cuando desaparece Antía, Julieta queda sumida en la más profunda tristeza. Destruye todas las pertenencias de su hija y decide enterrar su memoria. Quiere que ningún objeto ni emplazamiento le recuerden a ella. No desea saber nada del pasado. Cambia de barrio y de piso. Pasa a vivir a un nuevo apartamento, absolutamente impersonal y lejos del primero. Se trata de un amplio espacio minimalista, de paredes blancas, muebles de formas limpias y neutras, sin recuerdos y sin ayer, y, sobre todo, opuesto, en decoración al anterior porque los sentimientos de la protagonista en uno y otro tiempo de su existencia son también distintos. La nueva casa exterioriza su interior y su “blanco silencioso y austero refleja el vacío” (Almodóvar 2016).

En un momento determinado tiene noticias de que su hija está viva. Entonces vuelve al edificio del apartamento decorado con exagerados papeles pintados en rojo, que habitó con Antía cuando se trasladaron a Madrid. Alquila un piso en la misma casa, bastante parecido al primero en estructura, luminosidad y con similar arco en el pasillo. Ocupa la segunda planta y en él es la actriz Emma Suárez quien desempeña el rol de la Julieta protagonista, en tanto que el anterior estaba en la tercera planta y la Julieta protagonista que lo habitaba la interpreta Adriana Ugarte. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre ellos, que radica en el deterioro y en el tono de las paredes. Este, el tercer piso que habita, está pintado en verde, el color de la esperanza, y visiblemente abandonado. En dicho espacio, es donde decide esperar a su hija. El tiempo pasa y el apartamento sigue tan desnudo como cuando lo vio por primera vez. Casi el único mueble que destaca en el salón es una sencilla mesa de cristal, totalmente desprovista de ornamentación, donde escribe a Antía y le cuenta todo lo que no le contó cuando vivían juntas. No hay pinturas en las paredes

porque la propia imagen es un cuadro en sí misma. Todo el protagonismo lo alcanza el balcón semiabierto del fondo. Es un foco de luz que viene de fuera, que ilumina sutilmente el encuadre y que se convierte en punto de fuga. Proyecta el personaje de Julieta al exterior, igual que los de Benigno, Lucía o Elena en sus casas de *Hable con ella*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *Carne trémula*, y, con frecuencia, mira el mundo a su través.



Figura 1

Sobre la chimenea (figura 1) está la escultura de *El hombre sentado* que, según el guion, esculpió la amiga de la protagonista, Ava, y se la regaló tiempo atrás. Esta la ha tenido siempre con ella y la ha ido embalando y desembalando en cada traslado. Es, en realidad, una obra del escultor Miquel Navarro, que pertenece al propio Almodóvar³. Tiene textura y color de terracota. Muestra a un hombre sentado con el pene cortado. Habla por sí sola de otra amputación: la personal que ha supuesto para Julieta la desaparición de Antía. Es una clave y una superstición. Un amuleto y un enigma.

Pero, el simbolismo va más allá. Las imágenes filmicas se interrelacionan con ella y Xoan, el protagonista masculino, adopta una postura similar a la de la escultura. Se vuelve, por lo tanto, a la ya referida evocación entre imagen real e imagen figurada, que se daba también en *La piel que habito* entre las posturas de Vera y de *El hombre araña* de Louise Bourgeois (figura 2).



Figura 2

El hombre sentado no es la única pieza artística propiedad del cineasta que entra en la película. En la casa de paredes blancas que habita Julieta cuando desaparece su hija destaca el póster de la exposición de Lucian Freud, su autorretrato, celebrada en la *National Portrait Gallery* de Londres, en 2012 (figura 3). Su presencia no es casual. Nadie como este pintor de la figuración contemporánea –con permiso de Francis Bacon– ha representado mejor los sentimientos de sus retratados y está ahí para referenciar los de la protagonista, estableciéndose un diálogo simbólico metafórico entre detrás y delante, entre la pieza artística expuesta en el set de rodaje y el personaje filmico. La obra de arte se incluye en la imagen cinematográfica almodovariana como metáfora argumental.



Figura 3

NOTAS

¹ *Silencio* de Martin Scorsese llegó a las salas de exhibición españolas casi al mismo tiempo que *Julieta* de Pedro Almodóvar, y argumentalmente no tienen nada que ver una y otra. Aquella era un drama histórico sobre la persecución de Jesuitas en el Japón de la segunda mitad del siglo XVII con importantes recursos fotográficos que expresan la acción, mientras que en esta los recursos técnicos carecen de espectacularidad e indican el sentir de los protagonistas en cada momento.

² Fueron escenarios construidos en el interior de un edificio real de Madrid, situado en el número 19 de la calle Fernando VI, en el barrio de Justicia. El hecho de que estuviese deshabitado y en rehabilitación cuando tuvo lugar el rodaje, permitió montar los decorados de las tres viviendas dentro del mismo y no en estudios cinematográficos propiamente dichos. (Camarero Gómez 2016: 31).

³ Pedro Almodóvar y Miquel Navarro se conocieron en el Madrid de los años ochenta y, con el tiempo, han consolidado su amistad. Pedro siempre había expresado su deseo de que esculturas de Miquel aparecieran en alguna de sus películas. Lo cumplió parcialmente en *Carne trémula*, donde las vemos en la estantería del piso que comparten David y Elena, pero tenían muy poca presencia y pasaban casi desapercibidas. En *Julieta* las cosas cambian. *El hombre sentado* adquiere mucho más protagonismo y se integra en el argumento como un protagonista más con identidad propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almodóvar, P. (1993) "Los decorados de *Kika*", *Elle decoración*, octubre de 1993, 66.

- (2016) *Pressbook Julieta*.
- Camarero Gómez, G. (2006) *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/alece>
- (2012) “La transposición fílmica de la obra literaria. El caso español”, *Cuadernos de ALDEEU* 24 (2), 11-31.
- (2016) *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal
- García-Abad García, M^a T. (2005) “Cine y Literatura en Pedro Almodóvar: *Carne trémula* ‘adaptación libérrima’”, en Zurián, F. A y Vázquez Varela, C. (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 361-369.
- García Santamaría, J.V. (2013) “El cine español de la transición y la política cinematográfica de Pilar Miró”, *Archivos de la Filmoteca* 71 (1), III-XVIII.
- De España, R. (1994) “Adaptaciones literarias en el cine español de posguerra (1939-1953), en Cabello Castellet, G., Martí Olivella, J. y Wood G.H. (eds.) *Cine-Lit II. Essays on Hispanic Film and Fiction*, Portland Corvallis: Portland SU, Reed College, 70-85.
- Villanueva, D. “O cinema dende a literatura”, *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, 1996 (2), 211-224

PELÍCULAS

Julieta (2016), dir.: Pedro Almodóvar.

La piel que habito (2011), dir.: Pedro Almodóvar.

