

ALEJANDRO VARDERI
The City University of New York

**Severo Sarduy y Pedro Almodóvar:
del barroco al kitsch en la narrativa
y el cine postmodernos**

EDITORIAL PLIEGOS
MADRID

ÍNDICE

PREFACIO	13
Metodología	15

Capítulo I

LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA Y EL CINE ESPAÑOL DE LA POSTMODERNIDAD 23

1. Modernidad-postmodernidad: el rastreo de un concepto 23
2. Literatura postmoderna: ese *algo más* del lenguaje 30
- 2.1. La narrativa hispanoamericana moderna: escribir desde los márgenes 32
3. El cine postmoderno y su relación con las vanguardias 59
- 3.1. España en la modernidad fílmica 66
- 3.2. Postvanguardia-postmodernidad en el cine español 74

Capítulo II

LA NARRATIVA NEOBARROCA HISPANOAMERICANA Y EL CINE ESPAÑOL DE LA DICTADURA 79

1. Desde el barroco al kitsch: itinerario del exceso 79
- 1.1. Barroco neobarroco 79
- 1.2. Camp-Kitsch 82
2. De lo sublime a lo grotesco: el kitsch en la narrativa hispanoamericana neobarroca 90
3. Entre tinieblas y el kitsch: lo cursi en el cine español de la dictadura 111
4. Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, complicidad estética y sabor de lo popular: la pausa que refresca 129

Capítulo III

LA CIUDAD	137
1. Ciudades encontradas	143
2. Severo Sarduy: la metrópolis neobarroca	145
3. Pedro Almodóvar: el kitsch del contexto urbano	153
4. Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, señales urbanas: el <i>bloody-Mary</i> y el gazpacho andaluz	167

Capítulo IV

EL CUERPO	173
1. El placer del exceso	173
2. Severo Sarduy: transitividad del trazo	180
3. Pedro Almodóvar: la marca en el cuerpo de la pantalla	195
4. Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: sobrevivir el cuerpo	207

APÉNDICE	211
----------	-----

CONCLUSIONES	215
--------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	217
--------------	-----

PREFACIO

Mucho se ha hablado, escrito, filmado, acerca del uso de lo cinematográfico en ciertos escritores, antes y después de la invención del cine, así como de la manera en que el cineasta ha reflexionado en torno a la literatura o la ha utilizado en sus películas. En este sentido, ya en 1928 Eisenstein había enseñado en el Instituto de Estudios Cinematográficos de Moscú un curso sobre Zola; también Buñuel, Godard, Eric Rohmer han escrito crítica cinematográfica e incursionado —en el caso de Buñuel— en la narrativa, además de haberle dado gran importancia al ritmo literario en los diálogos de sus películas. Y a nivel de la teoría crítica, Christian Metz, entre otros, estudió lo literario en lo cinematográfico desde la vertiente semiótica en su *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, y más recientemente Robert Stam en *Reflexivity in Film Language and Literature "From Don Quixote to Jean-Luc Godard"*, ha llevado a cabo esta tarea apoyándose en el método narratológico propuesto por Gérard Genette.

Si bien la práctica se ha centrado en la adaptación cinematográfica de novelas y cuentos, ello no excluye la posibilidad de desarrollar un discurso transtextual entre un escritor y un cineasta o un pintor. Volviendo a Eisenstein, destaca su interés por imaginar a los personajes de Zola cercanos al *close-up* de dos cuadros de Manet —*Bal dans le Moulin-Rouge* y *Bal dans les Folies-Bergère*—, y a los personajes de Balzac próximos al realismo en los retratos de cuerpo entero de Velázquez (Metz, *Film* 81).

A mi parecer, es esta última alternativa la más sugerente; de ahí que me interese desarrollar aquí un discurso transtextual entre Severo Sarduy y Pedro Almodóvar —quien también ha transitado la otra escritura mediante la serie biográfica *Con ustedes Patty Diphusa*, confesiones de

una estrella del porno, aparecidas en la revista *La Luna de Madrid* a mediados de los años setenta, y recopiladas bajo el título *Patty Diphusa y otros textos*, y *Fuego en las entrañas*, novela corta con ilustraciones del diseñador y dibujante catalán Mariscal.

He escogido a tales artistas pues sus obras se insertan dentro del eclecticismo propio del postmodernismo. Eclecticismo entendido, según Jean-François Lyotard, como “el grado cero de la cultura contemporánea” (*The Postmodern Condition* 76). Al hablar de grado cero, Lyotard se refiere a la neutralización —que Roland Barthes desarrolla a nivel literario en *El grado cero de la escritura*, y en cuanto a la cultura popular en sus *Mitologías*— en lo que a discriminar los gustos dentro de la sociedad post-industrial se refiere, debido a que diversos modos de vida se combinan y el individuo postmoderno:

escucha reggae, ve una película de vaqueros, almuerza en McDonald's pero cena en un restaurante étnico; lleva perfume francés en Tokio, ropa “retro” en Hong Kong; y el conocimiento queda circunscrito a los programas de concursos por televisión. (*The Postmodern* 76)

Ello hace que nuestra contemporaneidad quede circunscrita, al decir de Andreas Huyssen:

en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y el arte de élite. (“Cartografía” 230)

En tal sentido me atrae la manera en que, movidos por esas tensiones, temas comunes a Sarduy y Almodóvar como la simulación, el artificio, la ambigüedad, lo carnavalesco dentro de un marco textual y cinematográfico, que se apropian desde la estética del barroco hasta la del camp y el kitsch, se convierten en herramientas que me permitan iniciar una labor de “desmantelamiento de la cultura hispánica”, tal cual propone Roberto González Echevarría en *La ruta de Severo Sarduy*, pero no sólo para “borrar las diferencias sexuales, y reconstruirlas en toda su arbitrariedad y artificialidad” (9); sino también para desplazar dicha cultura, con todo lo que ella contiene —rituales, música, costumbres,

cultos, estilos de vida, la dicotomía entre lo rural y lo urbano— a fin de encontrarla en un contexto que pareciera serle ajeno: Jaén en un apartamento de la “movida” madrileña, o Camagüey en Le Palace disco-club de París; y donde el placer del exceso, en todas sus variantes, motorizará tanto el deseo de los textos sarduyanos como del lenguaje filmico almodovariano.

Metodología

La metodología se adscribirá fundamentalmente al concepto de transtextualidad, según lo desarrolla Gérard Genette en *Palimpsestes*; y entendido como la red de relaciones —ya sean manifiestas o secretas— que se establecen entre un texto y otros textos, otros films, otras obras de arte. En el caso concreto de este trabajo serán las novelas de Severo Sarduy y las películas de Pedro Almodóvar las obras estudiadas, atendiendo al modo en que ambos creadores se insertan dentro de la postmodernidad a la luz de la estética del barroco y el kitsch.

Genette en su estudio, analiza cinco tipos de “figuras” o relaciones transtextuales. A saber:

1. *Intertextualidad*. En este sentido, a diferencia de Julia Kristeva quien considera de una manera más extensa el término (*Semeiotiké* 255), Genette se restringe a la cita —con o sin comillas—, la alusión y el plagio como mecanismos para poner en contacto dos textos.

En el caso de Sarduy, en *Cobra*, por ejemplo, el apartado correspondiente a la “Enana Blanca” se inicia con una referencia directa al libro *La astronomía* de Fred Hoyle, donde se consigna que el nombre de “[u]na Enana Blanca célebre es Pup”, la cual será en la novela la raíz cuadrada o reducción de Cobra. Ello como “expansión” del texto “Gigantes rojas/ Enanas blancas” de *Big Bang* donde el autor apunta que:

[s]i la pareja es muy unida, entonces se producirá una transferencia de materia de la gigante hacia la enana; esta última, al ver su masa aumentar de pronto se calentará. (58)

Tal manera de trasponer la relación entre Cobra y Pup se constituye en una muestra del funcionamiento del engranaje intertextual dentro de la novela.

Por su parte Almodóvar alude, por ejemplo, a la obra de Jean Cocteau: abiertamente en *La ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, citando *La voix humaine* e interpretándola ante la cámara; y veladamente en *¡Átame!*, cuando Ricki lleva a Marina en brazos a la cama, con la misma mezcla de amor y temor que la Bestia siente hacia la Bella en el film *La Belle et la Bête*.

2. *Paratextualidad*. Relación entre el texto propiamente dicho y sus "paratextos" —título, prefacio, epígrafes, ilustraciones, portada y contraportada, comentarios del autor al margen, adiciones o sustracciones al propio texto— como recursos que guían, orientan, dirigen al lector, predisponiéndolo a una cierta receptividad del mismo.

Aquí, volviendo a *Cobra*, los epígrafes del "Diario Indio", por ejemplo, tomados de Octavio Paz, refieren a la India y a las imágenes que el autor ha trabajado en libros como *El mono gramático* y *Ladera este*. Del mismo modo la portada es, según Emir Rodríguez Monegal, una representación de cierta figura tántrica que se encuentra en *Conjunciones y disyunciones* del mismo Paz ("Las metamorfosis" 54).

Almodóvar por su parte, a propósito de *Matador* cita una frase de Yukio Mishima: "la muerte violenta es la belleza última, siempre y cuando se muera joven", que unida al cartel diseñado por Carlos Berlanga para la promoción de la película —donde se muestra a una pareja muy hermosa hiriéndose mutua y mortalmente— predispone al espectador a una cierta visión del film. Visión justificada en la imagen misma donde, por ejemplo, la escena final en la que los amantes preparan su suicidio, se asemeja a la del cuento de Mishima "Amantes", donde un joven samurai recién casado se ve en la obligación de hacerse el *hara-kiri*, y su esposa se suicida clavándose un cuchillo, inmediatamente después de que él ha consumado el acto.

3. *Metatextualidad* o "relación crítica" en la cual un texto espejea, alude, se vuelve eco de otro, abierta o implícitamente.

Aquí, afirmaciones contenidas en *Colibrí* de Sarduy como "Dios es simulación" (72) y "la sangre es la última escritura" (93), nos remiten a las teorías del propio autor contenidas en *La simulación* e inspiradas en *Simulacres et simulations* de Jean Baudrillard, o a las obras de George

Bataille —*L'erotisme, Les larmes d'Eros*— y Deleuze —*Présentation de Sacher-Masoch*— en torno a la sangre como signo.

Almodóvar también apunta abiertamente sus influencias cuando, refiriéndose a la manera lúdica de abordar la escritura de sus guiones, comenta:

Yo creo, como decía Borges al hablar de los tigres, que son presencias que pertenecen más al mundo de las pesadillas y de los sueños y que aparecen de forma inconsciente. (Vidal 162)

Afirmación que se constituye en eco y homenaje al autor de *El Aleph*, a través de la inserción en sus películas de elementos trabajados por Borges como los tigres —*Entre tinieblas*— y los laberintos —*Laberinto de pasiones*.

Y es que al director manchego, tal cual me comentó en una entrevista (Casa de España, Nueva York, 30 abril 1990) le interesa mucho Borges por ser “un fabulador a través de un lenguaje estrictamente literario”. Igualmente me comentó en esa ocasión su deseo de llevar algún día al cine uno de los cuentos del escritor.

De este modo, la escritura de Borges se convierte en el espejo donde se miran tanto Sarduy como Almodóvar. Algo que, por ejemplo, Suzanne Jill Levine ha trabajado en el caso del cubano (“Borges a Cobra”), pero sin embargo no ha sido llevado a cabo en lo que al español respecta.

4. *Hipertextualidad*. Es el modo en que un texto —“hipertexto”— se inserta en un texto previo —“hipotexto”— no como resultado de aplicar sobre él un aparatage crítico, sino como derivación de ese texto. Contiene la parodia y el pastiche; y a nivel fílmico se refiere al modo como una película tiene su origen en un texto anterior, con lo cual ella será el hipertexto de un hipotexto previo. Varias películas basadas por ejemplo en una novela, se entenderían entonces como hipertextos o lecturas de un mismo hipotexto.

En este sentido Gustavo Guerrero toma como punto de partida las formulaciones del propio Sarduy en “El Barroco y el Neobarroco”:

[s]ólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en fi-