

LA PIEL DEL TIEMPO EN EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO:  
*JULIETA* (PEDRO ALMODÓVAR, 2016)

RUTH BARRANCO RAIMUNDO

EL OBJETIVO DE ESTA COMUNICACIÓN es reflexionar sobre la plasmación en la puesta en escena cinematográfica del tiempo como recurso narrativo y cómo esta representación pasa de ser una mera magnitud objetiva a convertirse en una herramienta plástica del lenguaje simbólico mediante diferentes herramientas específicas del medio audiovisual, pero también con otros materiales vinculados a otras artes en los que incidiremos especialmente.

Para ello nada mejor que un ejemplo reciente del cine español como es la película *Julieta* (2016), obra cuya puesta en escena como suele ser habitual en su realizador Pedro Almodóvar (1949) está repleta de codificación visual y mensajes extradiegéticos al espectador.

El peculiar estilo del manchego a la hora de generar universos visuales, se fusiona con el de su diseñador de producción recurrente en los últimos años, el director artístico Antxón Gómez (1952).

## I. LA PROBLEMÁTICA EN LA REPRESENTACIÓN

Debemos comenzar por explicar la problemática existente en la representación del tiempo en el medio cinematográfico.

El cine es un arte que por su propia ontología posee características que hacen compleja la representación del tiempo en su estructura. Sin ir más lejos, basta con recordar que a menudo la duración de una película no se corresponde con el tiempo real o que para contar una historia a través de los años debemos utilizar ciertos trucos técnicos que faciliten la comprensión de este transcurso temporal, sin que nos impida desvincularnos de la emoción narrativa.

Sin embargo el tiempo junto con el espacio, ayudados por el montaje, resultan imprescindibles para la correcta comprensión de una narración cinemato-

gráfica. Aun incluso prescindiendo del montaje y proyectando un plano fijo de cierta duración, tiempo y espacio marcan el ritmo y modelan la estética de la película.

Retomando el concepto del tiempo y para entender cuán diferente es la plasmación del mismo en este ámbito audiovisual, recordaremos las teorías del crítico cinematográfico Jean Mitry (1907-88)<sup>1</sup> que resumía en dos vertientes esta magnitud en el cine: la «objetiva» en la que se le utiliza como unidad de medida de la duración de una toma, una proyección etc., y la «subjetiva» que es la resultante de la percepción del trascurso temporal que reside en el espectador y que además de ser independiente respecto a la que pretende dar el realizador, puede variar de uno a otro en su experiencia. Es decir el realizador decide dar un ritmo a una película porque bajo su criterio canaliza mejor su dramaturgia pero cada espectador vivirá una experiencia personal y subjetiva de esta creación.

Para construir este ritmo el realizador utilizará una serie de herramientas técnicas específicas del medio cinematográfico y que no aparecen en otras artes. La mayoría de estas herramientas suponen una manipulación del montaje del material filmado.

Entre ellas podemos citar la duración de un plano, es decir en una misma duración de tiempo un plano general resulta más breve al espectador que a un plano corto, ya que en el primero hay más elementos de los que extraer información. Otro buen ejemplo es cómo mediante la alternación de planos se consigue imbuir un efecto de ritmo-tiempo trepidante. Pero también el realizador puede solicitar ralentizar o acelerar la imagen, crear elipsis temporales en las que se saltan de manera consciente episodios de la narración lineal, generar *flash-back*<sup>2</sup> o *flash-forward*.<sup>3</sup> Y también se puede utilizar el tiempo *objetivo* como *subjetivo* en herramientas tan expresivas como el plano secuencia, en el que la escena se desarrolla a tiempo real. Un ejemplo icónico de ello es la película *La soga* (Alfred Hitchcock, 1948) que consta de ocho planos de diez minutos de duración aproximada, desarrollada en ocho rollos película. Por último no queremos olvidar citar una última herramienta específica como es el primer plano. En principio una toma de este tipo con pocos elementos en pan-

---

<sup>1</sup> MITRY, J., *Estética y psicología del Cine*, Madrid, ed. Siglo XXI, 1989, *passim*.

<sup>2</sup> Técnica o recurso cinematográfico mediante el cual vemos en escena parte de la narración ocurrida en el pasado. Equivalente a analepsis o escena retrospectiva en literatura.

<sup>3</sup> Técnica o recurso cinematográfico mediante el cual vemos en escena parte de la narración ocurrida en el futuro. Equivalente a prolepsis en literatura.

talla, imbuje al espectador a una sensación de letargo o incluso pesadez. Sin embargo la sensación de transcurso temporal gracias al realizador, equipo de rodaje y sobre todo al actor, puede resultar breve pues en realidad un primer plano tiene una carga emocional muy intensa y rica en información del interior del personaje para el espectador.

Este último recurso por cierto, es una herramienta muy utilizada por el director Pedro Almodóvar. De hecho podemos decir que a lo largo de su trayectoria artística las herramientas anteriormente citadas se han hecho cada vez más visibles en sus películas. Muchos son los ejemplos de la utilización de estos recursos cinematográficos por el realizador manchego, pero citaremos *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) entre otras, porque la trama y su diégesis se apoyan totalmente en la estructura dada por los *flash-back* y *flashforward*, así como su último trabajo hasta el momento *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016) en el que estos últimos también resultan un apoyo imprescindible a la hora de resaltar el transcurso del tiempo en la historia junto a los aplicados a la puesta en escena, los cuales analizaremos a continuación.

Por todo ello hemos escogido la película *Julieta* para hablar con más detalle de estos recursos y analizar algunas peculiaridades.

## 2. EL TIEMPO DE PEDRO ALMODÓVAR

Probablemente el aumento de las herramientas anteriormente citadas en la producción de Pedro Almodóvar responden a un interés personal precisamente por el transcurso del tiempo y cómo éste afecta a nuestras vidas, a nuestro ser e incluso a nuestra piel exterior y la «interior». En sus primeros trabajos no era tan patente este interés, sin embargo conforme avanza su madurez estilística y vital, su obra experimenta los primeros atisbos de la preocupación de Almodóvar por el inexorable paso del tiempo y su demoledor efecto en algunos casos, en paralelo igualmente a una cierta vinculación del mismo a la soledad.

A nuestro entender *La flor de mi secreto* (1995) es un ejemplo de estos primeros tanteos con esta problemática, pero *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Volver* (2009), o incluso *La piel que habito* (2011) parecen una evolución analítica del transcurso del tiempo visto desde diferentes prismas pero siempre inexorablemente drástico en el destino de la historia y sus personajes. Se trata en definitiva de expresar con el tiempo.

### 3. PARTES DE UN TODO

Aunque Pedro Almodóvar es un realizador al que le gusta controlar y perfilar activamente todos los departamentos de su producción artística, las aportaciones de algunos miembros de su equipo resultan fundamentales para canalizar el resultado estético que el manchego espera.

Su equipo obviamente no siempre es el mismo, pero algunos profesionales responsables de diferentes departamentos llevan trabajando muchos años con Almodóvar precisamente porque consiguen aquellos objetivos audiovisuales que el realizador busca. Podemos citar entre ellos al director de fotografía José Luis Alcaine (1938), al compositor Alberto Iglesias (1955), al montador José Salcedo (1949-2017) y al director de arte Antxón Gómez ya citado.

Nos detendremos en este último colaborador en concreto porque lleva trabajando con Almodóvar ininterrumpidamente desde *Carne trémula* (1997) hasta hoy, con la única excepción de *Volver* (2006) y el corto de *La concejala antropófaga* (2009), rodajes coincidentes con compromisos previos del director de arte. Nos encontramos solo en éste caso con veinte años de colaboración. Juntos materializan estas expresiones artísticas mediante toda la puesta en escena.

Pero además confluye igualmente en esta película la propia relación con el tiempo de este director artístico para el que la lírica de la memoria y el pasado tiene un consciente valor expresivo y simbólico.

Antxón Gómez es el responsable de la puesta en escena entre diversos títulos, de películas como *Che: el argentino* (Steven Soderbergh, 2008) y *Che: Guerrilla* (Steven Soderbergh, 2008), con la que además obtuvo en el año 2009 un Premio Goya en la categoría a la «Mejor dirección artística» o la personalísima película *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006) donde toda la puesta en escena aparece impregnada de la huella nemónica de sus propias vivencias de juventud en la Transición.

Y es precisamente el dominio de estas herramientas plásticas de la memoria una de las características más personales a su vez del director de arte Antxón Gómez como se puede observar a lo largo de su trayectoria fílmica, con ejemplos tan notables como la escenografía de la citada *Salvador (Puig Antich)* en la que la utilización del color, los tejidos de los interiores y las texturas en los paramentos, no solo actúan como codificador temporal de una época, sino que expresan la propia transitoriedad de la existencia.<sup>4</sup> Sirva de ejemplo ilustrativo

---

<sup>4</sup> BARRANCO, R., «La puesta en escena cinematográfica como álbum familiar: *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006)», en *Seminario Memoria y desacuerdo: políticas del*

la puesta en escena de la celda de Salvador Puig Antich, las texturas de sus paredes y su suciedad sobre fondo blanco y sus manchas de humedad, no solo muestran el paso del tiempo de esa estancia, sino la soledad y angustia en el alma de ese preso junto con la propia futilidad de la existencia a través de otros, ya que vemos sobre estas paredes desoladoras grafías de presos anteriores que significan «yo estuve aquí, yo existí [...]».<sup>5</sup>

Esta codificación del espacio temporal a través de los elementos estructura su trabajo utilizando como símbolos extradieгéticos: el objeto, los colores, grafías y los materiales, así como el efecto lírico y evocador de los mismos.

En este concepto probablemente reside la confluencia fundamental con el proceso creativo de Pedro Almodóvar, ambos son amantes de los objetos y creen en su propio lenguaje a partir de la materia. Además mediante este vehículo de expresión caracterizarán el paso del tiempo en la historia de *Julieta*, de forma visible para el espectador aunque no aparezca explícitamente en el guión.

Juntos y dirigidos por Pedro Almodóvar los miembros de este equipo básico, producen lo que Jean Mitry denominaría un «montaje reflexivo»<sup>6</sup> ya que en el resultado final de la película existe una tensión entre lo que se muestra y lo que se siente, incluso en lo que se escucha, puesto que no olvidemos que la propia banda sonora nos ayuda a evocar la sensación de ese trascurso temporal e incluso nos remonta emocionalmente a un momento concreto de la narración.

Todo ello convierte a *Julieta* en un efecto perfecto para nuestro análisis.

#### 4. TIEMPO DE SILENCIO

*Julieta* es una historia dramática sobre la pérdida y el inexorable paso del tiempo. La pérdida del amante, de un futuro, pero sobre todo de una hija que es el motor vital de la protagonista. Y un tiempo que puede ser amigo o enemigo pero siempre testigo mudo de la existencia y de ese «Silencio» que iba a ser el título original de esta película.<sup>7</sup>

---

*archivo, registro y álbum familiar*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Grupo VISIONA 2017, pp. 248-257. Profundizamos sobre este tema a través de su análisis monográfico.

<sup>5</sup> *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, La Oficina, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Grupo VISIONA, 2017, p. 15. Referente a las huellas de la existencia.

<sup>6</sup> Véase nota n.º 1.

<sup>7</sup> El título previsto por Pedro Almodóvar era *Silencio*, sin embargo se cambió a *Julieta* pues su estreno coincidía en el tiempo con el de *Silencio* (Martin Scorsese, 2016).

Tal es la importancia que Almodóvar dota al trascurso del tiempo como experiencia artística en esta película que experimenta incluso con la transformación que éste imprime en el ser humano: el envejecimiento de la piel.

El realizador se niega a plasmar el paso de los años en la cara de la actriz Emma Suárez (1964) mediante maquillaje, ya que opina que la mirada de una mujer madura y las experiencias que refleja ésta, es muy distinta a la de una joven y a la inversa. Por ello y buscando un realismo inducido que requiere del esfuerzo y la imaginación del espectador, busca a otra actriz más joven como es Adriana Ugarte (1985) para darle la réplica en la primera etapa del personaje protagonista.

Por otro lado y respecto al valor del tiempo en el aspecto literario, Pedro Almodóvar construye su guión de *Julieta* como una adaptación libre sobre tres relatos cortos del libro *Escapada*<sup>8</sup> de la escritora canadiense Alice Munro:<sup>9</sup> «Destino», «Pronto» y «Silencio», tres historias de diferentes momentos no correlativos pero intensamente existenciales en la vida de su protagonista literaria llamada *Juliet*.

Para la adaptación cinematográfica Almodóvar rescata a *Julieta* como centro narrativo y fusiona estos tres capítulos, trasladando la acción a España como ya es habitual en los guiones del manchego.

La trama cinematográfica versa sobre la vida de su protagonista desde su juventud en los años ochenta a su madurez en la actualidad, pero sobre todo de los traumáticos acontecimientos familiares que marcarán el futuro de su existencia y cuya forma de afrontarlos se muestra en el tratamiento de sus escenarios como reflejo de su propio ser y con la única compañía del tiempo en muchas ocasiones.

Como decíamos, nos encontramos ante una de las obras de este internacional realizador que más simultanea los sentimientos del personaje protagonista con la apariencia de su entorno.

Y aunque existen en ella impresionantes secuencias de localizaciones abiertas a la naturaleza tanto en la montaña como en el mar a lo largo de toda la geografía española,<sup>10</sup> el protagonismo es claramente meritorio en los interiores

<sup>8</sup> MUNRO, A., *Escapada*, Barcelona, ed. RBA, 2005. Este libro ya aparecía en las manos de la protagonista de *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

<sup>9</sup> La escritora canadiense Alice Munro (Wingham, Ontario, 1931) fue ganadora en el año 2013 de un Premio Nobel de Literatura.

<sup>10</sup> No en vano la película cuenta con localizaciones tan diversas y distantes entre sí como una estación de tren en Toledo, una vivienda aislada en Fanlo como representante del Pirineo oscense, Redes en Coruña o Villa «La Cansina» en Sevilla solo por citar algunos ejemplos.

pudiéndose llegar a cuantificar virtualmente los años transcurridos a través del catálogo de viviendas y texturas a modo de pieles domésticas, por las que discurren los acontecimientos de la protagonista.

Se podría decir que los enclaves naturales a veces pacíficos y otras turbulentos, o sea el Espacio-exterior en sí mismo actúa como prelude dramático de lo que va a acontecer y el Espacio-interior refleja los estragos emocionales de lo ya ocurrido pero sobre todo del trascurso temporal y el envejecimiento del espíritu de la protagonista.

Vemos cómo la huella del tiempo y de la vida se plasma a través de diferentes tratamientos en estas viviendas mediante el protagonismo de las texturas de los paramentos y materiales, así como con el color y su forma de aplicarlo.

Las texturas captan el estado de ánimo de Julieta ya desde el cartel publicitario con las dos edades de Julieta: La joven frente a la textura rígida amarilla y premonitoriamente trágica de la pared que con gesto protector arropa a la adulta frente a ella, envolviéndola en una acogedora y dúctil toalla roja.

Y de eso trata Julieta y su resultado audiovisual, de las huellas de paso de la vida en la piel y en el alma y de la piel del alma reflejada en la puesta en escena.

Esta eco-reiteración o réplica-reflejo de los estados anímicos de la protagonista a lo largo de la historia en el entorno que la rodea, ejerce a su vez un efecto de coro griego de máscaras que agudiza el valor dramático de tragedia inexorable imbuyendo al espectador el sentimiento que quiere transmitir el realizador.

Podemos decir que en su primera etapa de juventud Julieta aparece vestida y rodeada de colores brillantes y vitales. El rojo sangre y el azul eléctrico así como ciertos guiños al amarillo y con un marcado estilo de los años ochenta son los protagonistas de ese momento temporal donde todo es futuro y vida.

De hecho son en cierto modo una representación libre de los colores primarios puesto que también representan el comienzo de la historia, el comienzo de este tiempo de felicidad. Las texturas del vestuario y el entorno son cálidas y reconfortantes, realizadas a base de lanas o tapizados con formas redondeadas como vemos por ejemplo en la ropa y la puesta en escena de Julieta durante el viaje en tren donde conoce y ama al padre de su futura hija.

Posteriormente cuando Julieta vive en casa de su amante en la costa de Galicia, estos sólidos colores comenzarán a desmaterializarse y desestructurarse en estampados ligeramente más fríos como las baldosas cerámicas de la cocina que serán escenario y representación codificada de las primeras dudas y celos del tiempo de incertidumbre y tristeza que está por llegar a la muerte de su amante.

Tras este acontecimiento Julieta se traslada a Madrid con su hija y vive de alquiler en un céntrico piso lleno de luz. El piso es blanco y luminoso ella misma lo pinta con paredes lisas y suaves, pero también tiene un papel pintado en la pared dominándolo todo con un intrincado estampado de tonos fuertes en mostaza y negro que parece estar vigilando a Julieta y su hija o incluso anticipando la intranquilidad que está por llegar. Y entonces su hija se marcha.

A partir de este momento todo el entorno muta. Los únicos vestigios del tiempo feliz serán representados por detalles como las tartas *fondant* de vivos colores que Julieta encarga con la esperanza de que su hija regrese en cada cumpleaños y todo es invadido por la codificación del tiempo de la tristeza en el que encontramos a una Julieta ya madura y envejecida que no consigue remontar su dolor.

Ahora ella vive en un apartamento con su actual pareja y rodeada de paredes lisas blancas y un mobiliario frío e impersonal donde el vacío y las texturas pulidas y asépticas predominan. Así que en un intento de resolver su situación, deja todo y regresa al edificio donde ella vivió antaño con su hija intentando recuperar también a través de ese entorno el tiempo de la felicidad. Sin embargo su anterior apartamento está alquilado y solo puede acceder a uno equivalente pero situado más arriba. Es aquí donde más claramente observamos la codificación que ejercen las texturas puesto que sumida en el vacío más intenso y la desolación más desgarradora, Julieta vive en un espacio análogo al de su época más feliz pero sumida casi en la oscuridad y entre unas paredes rugosas como su propia piel, y que al igual que su interior, son de un incómodo tono verdoso pardusco semejante a la bilis de su melancolía.

## 5. ENTRE LO VISIBLE Y LO INTANGIBLE

Como vemos el uso de estas herramientas matéricas en la puesta en escena tiene una condición narrativa intrínseca y determina una tipología temporal más allá de lo cuantitativo y puramente poética como es la representación del *Tiempo de la felicidad* y *Tiempo de la tristeza*.

Su utilización además resulta de uso y dosificación altamente personal por parte del realizador y del director de arte.

Existe sin embargo una importante problemática en su uso ya que la cámara no es capaz de captar los colores y las texturas de la misma forma que el ojo. «La cámara siempre limpia [...]»<sup>11</sup> dice Antxón Gómez y es por ello que los tratamien-

---

<sup>11</sup> Entrevista personal a Antxón Gómez mantenida el 7 de junio de 2017 en la Biblioteca Jaume Fuster de Barcelona.



tos de los materiales del decorado deben estar siempre muy trabajados y cargados de intensidad para que en la fotografía aparezcan sutiles y este punto suele ser siempre motivo de debate entre Gómez y Almodóvar ya que a este último no le gustan nada las texturas recargadas aunque ame los colores saturados.

La relación de estas pátinas con el efecto del paso del tiempo y las arrugas en la piel resulta obvia, pero existe igualmente una fuerte conexión también de este recurso con otras artes como la pintura informalista y su potente carga emocional y expresiva.

Cerraremos este capítulo poniendo un último ejemplo de la importancia y carga informativa a través de estos recursos plásticos, así como estos resultan un vehículo adecuado para expresar el tiempo y sus estragos en el ser. Antxón Gómez explica cómo durante la localización de una escena exterior en la que la Julieta aparece sentada en un banco con una amiga de su hija que le comunicará que la ha visto hace poco en el extranjero, Pedro Almodóvar vio una grieta en una pared cercana y le pidió al director artístico incorporarla a la escena. Es decir se realizó a través de texturas y pintura la misma grieta en la pared tras la protagonista porque a ojos del realizador manchego simbolizaba la brecha en el alma de la protagonista producida por la ausencia de su hija.

## 6. EL VALOR DEL TIEMPO

A nuestro entender existe una tipología de películas con un lirismo muy acusado en las que la utilización de las herramientas del montaje ya citadas a comienzo de este artículo para la expresión del espacio temporal se quedan cortas pues no se trata de mostrar solo este trascurso temporal de forma objetiva, ni de dotar simplemente de un ritmo a la película, sino de convulsionar emotivamente el interior del espectador.

Es decir, las herramientas mecánicas del montaje que actúan a nivel más automático e inconsciente requieren en ocasiones de argucias matéricas, herramientas más plásticas y perceptibles a nivel consciente del espectador porque estas actúan en lo emocional y primario de una forma más profunda y rica en matices.

Estas herramientas en el cine toman especial relevancia para expresar la magnitud física del tiempo, pero sobre todo su trascurso vital y el valor simbólico de la incidencia de éste en un personaje o su entorno.