

**UN AÑO DE AMOR: SIMULACROS E SIMULAÇÕES DE IDENTIDADES NA  
NARRATIVA ALMODOVARIANA**

**Roberto Gustavo Reiniger Neto<sup>1</sup>**

**Resumo:**

Este estudo tem por objetivo pontuar a encenação do número musical *Un año de amor*, no filme *De Salto Alto* (1991), de Pedro Almodóvar, enquanto um elemento narrativo que atua de forma direta no desenvolvimento de sua trama. Este número musical formata um discurso que traz, de outras formas de arte - como a música, o canto e a dança - elementos que atuam assertivamente na construção das identidades das personagens deste filme, deixando-as em um estado constante de revelações e (re)construções de valores. Trata-se de um jogo cênico de relações interpessoais, um intercâmbio de informações, que será analisado aqui, de forma similar ao que Jean Baudrillard afirma acometer a identidade do homem contemporâneo: a dialética entre *Simulacros e Simulações*.

**Palavras-chave:** Pedro Almodóvar. Número Musical. Elemento Narrativo. Identidade. De Salto Alto.

**Texto**

Segundo o pesquisador Fernão Ramos, em seu livro *Teoria Contemporânea do Cinema*, a construção imagética que o número musical traz para uma narrativa audiovisual está presente desde o seu surgimento, sempre o caracterizando como uma “quebra” de realismo (RAMOS, 2005). Em uma história que se desenvolve aparentemente como um Melodrama qualquer, a música, o canto e a dança, sem aviso prévio, tornam-se os meios de comunicação das personagens, que posteriormente retomam suas ações dentro do contexto ficcional em que viviam. Este trânsito de informações veio a romper o conforto da montagem invisível, bem como a continuidade espacial, oriundos do cinema clássico. Mas firmou com o seu espectador um comum acordo de que tal situação seria, e ainda é, plausível, imagética e visualmente, cabendo ao filme sua classificação enquanto obra do gênero musical. Gênero que herdou da encenação no palco – independente da área a qual esta pertença, como o Teatro, a Ópera – uma tradição própria, bem como a solução para adversidades formais ao longo de sua história.

No caso do cinema, uma das adversidades seria o advento do som no final dos anos 20, este foi uma nova tecnologia agregada à sua linguagem. Em um primeiro momento, a dificuldade da captação sonora em cenas externas, encontrou no palco dos

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: [roberto.reiniger@gmail.com](mailto:roberto.reiniger@gmail.com);

musicais um parâmetro imediato para atender esta nova necessidade do mercado. Mas “a ausência da linguagem teatral, e de seu palco, já superadas pelo cinema mudo, teriam aqui um adversário contra o ilusionismo cinematográfico” (VADICO; BRANDÃO, 2009, p.152). Foi então que a “quebra” do realismo se instaurou precisamente enquanto característica do gênero: o alocar a narrativa para um plano paralelo, mas não menos importante, para que a(s) personagen(s), em uma posição de destaque, construam seu discurso através do canto, da música e da dança, para formarem valores e conceitos intrínsecos ao desenvolvimento da narrativa, nos mais variados graus de persuasão daqueles que estivessem envolvidos naquele momento, diegeticamente (RODRIGUES, 2002)<sup>2</sup> ou não.

Na trajetória histórica desta persuasão, diversas linhas narrativas surgiram, a fim de se firmar uma nova e efetiva linguagem, ora instaurando o número musical em porções individuais ao longo da trama, ora fazendo-o como força motriz do enredo, tornando-o um grande espetáculo do início ao fim do filme. Desde biografias musicais, cantores, como Elvys Presley, atuando, além de um amplo caráter performativo, como as coreografias desenvolvidas por Busby Berkeley<sup>3</sup> – valeu-se de tudo para renovar e propagar o gênero musical. Tentativas pontuais podem ser contadas na história do cinema, seja no final da década de 70, com filmes como *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Os Embalos de Sábado a Noite* (John Badhan, 1977), ou até mesmo na década de 2000, com *Moulin Rouge – O Amor em Vermelho* (Baz Luhrmann, 2001) e *Chicago* (Rob Marshall, 2002). Pode-se constatar então que, não só o número musical definitivamente se destituiu de seu gênero, como passou a adjetivar outras linhas de produção como a comédia e o drama musical, com filmes como *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008) e *Os Miseráveis* (Tom Hooper, 2012), além de outros formatos audiovisuais, dentre eles, o seriado musical *Glee* (Ryan Murphy, 2009). Nesta trajetória do número musical, também aponta-se o fato de por vezes, ele ser estruturado enquanto característica momentânea do cinema autoral. Diversos estúdios apostaram em diretores como Woody Allen, em *Todos Dizem Eu Te Amo* (1996), ou até mesmo Lars Von Trier, em *Dançando no Escuro* (2000), na tentativa de se impor ou até mesmo, resgatar o gênero musical. Poucos foram o que

<sup>2</sup> Para maior compreensão dos termos técnicos aqui empregados, recomenda-se a leitura do livro de Chris Rodrigues, *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Ed. FAPERJ / DP&A, 2002;

<sup>3</sup> Seu trabalho está presente em memoráveis filmes como *Whoopee!* (1930), *42nd Street* (1933), *Annie Get Your Gun* (1950), e entre outros;

passaram de uma obra, até pelo estigma que carregavam enquanto realizadores e “grifes” de impérios comerciais cinematográficos.

Porém, é na obra de Pedro Almodóvar, clamada pela independência de produção, com suas origens marcadas no circuito B do cinema europeu, que efetivamente constata-se o uso do número musical de forma concreta enquanto elemento narrativo, característica que ainda perdura em sua produção, iniciada no final da década de 70, e que se estende até os dias de hoje. Focando apenas nos longas-metragens os quais ele assina direção: de 1978, com *Folle... Folle... Fóllome Tim!*<sup>4</sup>, até 2013, com *Amantes Passageiros*, temos vinte produções, das quais, treze contam com pelo menos um número musical em sua narrativa. Sem contar com curtas-metragens, séries de televisão, e filmes em que ele assina somente a produção, os números musicais estão em sessenta e cinco por cento de sua obra, justificando assim, um estudo mais apurado de seu conteúdo.

A obra almodovariana, vista aqui sob o olhar do pós-modernismo, trabalha com a criação de signos e valores, ao fazer a síntese entre o passado e o presente de cada personagem na *mise-en-scène* (RODRIGUES, 2002), criando-se assim um drama próprio que traz um novo olhar para a história do cinema. “Não há ficção, drama, suspense e comédia almodovariana, e sim um cinema humano com valores femininos, masculinos, e *queers*” (CARLOS, 2011, p.20), pautados pela sublimação de aparatos de gênero e cinematografia que dentre outros, utilizam a música, enquanto meio de transmutação do texto e forma de comunicação, para um novo comportamento, uma nova identidade para sociedade.

É desta nova identidade para a sociedade que se pode traçar a relação com a obra *Simulacros e Simulação*, de Jean Baudrillard, de 1981, data próxima do início de Pedro Almodóvar em seu primeiro longa-metragem. Não há aqui apenas a questão da cronologia enquanto coincidência, ressalta-se o fato de ambos vivenciarem a mesma conjuntura sócio-econômica na Europa, e desta, procurarem expor suas respectivas visões em suas obras, ficcionalmente ou não.

Assim como Almodóvar traz para os seus filmes, Baudrillard trouxe para sua obra em questão, a crise da identidade humana e o impacto da comunicação e das mídias na

---

<sup>4</sup> Segundo contato da assessoria de imprensa da *El Deseo*, produtora de Pedro Almodóvar, por ter sido filmado no suporte de Super 8mm, e não armazenado da maneira mais adequada, o material deste filme deteriorou-se com o tempo. As cópias feitas em Betacam, armazenadas em instituições como a *Cinematoteca de Madrid*, e o MoMA, o *Museu de Arte Moderna de Nova York*, também foram extraviadas;

sociedade e na cultura contemporânea. Filósofo francês, nascido em 1929, ele polemizou sua obra ao contestar a realidade enquanto um elemento construído, encenado, e nomeado enquanto hiper-realidade. Nesta, a cultura de massa é responsável pela produção desta realidade virtual. Não há uma “verdade absoluta”, e sim é chegada a hora de discutir e questionar a dominação imposta pelos complexos e contemporâneos sistemas de signo. Há um fulgaz impacto do desenvolvimento tecnológico, que resulta na abstração das representações dos discursos e identidades humanas. Baudrillard e Almodóvar trabalham com uma postura profética e apocalíptica: a sociedade vive uma intoxicação midiática, e cada um perde a sua essência, vindo daí, uma necessidade histórica de se promover e absorver valores, buscando no outro, e também na própria mídia, mesmo que de forma subversiva e efêmera, a tradição, a moral, e o bom costume. Estas representações são didaticamente simuladas, em um ambiente que fornece uma ilusão de informação e descoberta. Trata-se de um jogo de valores, uma dialética entre o simulacro e a simulação do ser. Simulacro são cópias que representam o que nunca existiu ou o que não possui mais o seu equivalente na sociedade. Simulação é a imitação de uma operação ou processo ainda existente no mundo real. Na realidade deste jogo, significados são substituídos por símbolos, a experiência humana, passa então a ser uma simulação da realidade, uma hiper-realidade. Esta, é vivenciada em um espaço ausente do eu, um hiper-espaço, vazio e sem atmosfera.

Abstraindo-se aqui do olhar crítico de Mario Vargas Llosa, no texto “*Antecedentes*”, capítulo do livro *A Civilização do Espetáculo*, cito aqui suas reflexões sobre a conjuntura filosófica na pós-modernidade, em especial, quantos aos conceitos desenvolvidos por Jean Baudrillard, encarando tais raciocínios enquanto verdades expressas e vivenciadas pela sociedade, expostas na mídia, sobretudo, certamente na filmografia almodovariana.

As antiquadas seções de antes – literatura, filosofia, arte, cinema, crítica – tinham sido substituídas pelas seções pós-modernas de teoria cultural, classe e gênero, raça e cultura e por uma estante intitulada “sujeito sexual” [...] Poesia, romance e teatro tinham sido erradicados; a única forma criativa presente eram alguns **roteiros cinematográficos (grifo nosso)** [...] A realidade real já não existe, foi substituída pela realidade virtual, criada pelas imagens, pelos grandes meios audiovisuais [...] Que vivemos numa época de grandes representações que dificultam nossa compreensão do

mundo real é algo que me parece uma verdade cristalina [...] O escândalo, em nossos dias, não consiste em atentar contra os valores morais, e sim contra o princípio de realidade (LLOSA, 2013: p.69-72).

Sendo assim, o autor questiona como seria analisar e expor o homem nesta instância genuinamente imagética? A saída que ele traz é analisar o homem isolado. Para Baudrillard, povos isolados são simulacros de si, com o tempo, tornam a ser a sua essência, construindo assim, a verdade da etnologia, ou ainda, “a mais pura etnografia” (BAUDRILLARD, 1991: p.16). Analisar o homem enquanto fruto de sua exposição à imagens, constrói uma etnologia pós-moderna, este destaque ou o isolamento dos seus valores enquanto objeto de estudo, constata a formação social enquanto algo que dialeticamente deambule entre o simulacro e a simulação. Encarcerar, ou destacar, os valores humanos para análise é regenerar o imaginário, é uma necessidade da sociedade hiper-real. Estar entre simulacros e simulações é estar distante do real corrosivo social permitindo o contato com novos valores, e como estes os complementaríamos. A história, passa então, a ser um referencial perdido, eis que na pós-modernidade o homem olha para si, e passa a falar do seus problemas<sup>5</sup>.

Tal individualismo histórico-voraz – um espetáculo da agonia e do apogeu do capital, que bombardeia a sociedade com lapsos midiáticos – busca a formação e construção pessoal, nesta já citada, atmosfera vazia, e traz a tônica dominante niilista do estudos baudrillardianos: há a destruição e sedução das aparências, em benefício dos sentidos. Nestes sentidos, o foco ao analisar a representatividade do homem no audiovisual, em especial, no cinema, forma a cena enquanto um conjunto de imagens vazias: o que vale é o seu efêmero contato entre atores e espectadores, o processamento de dados que virá do seu consumo imediato, e as novas identidades que surgirão adiante.

Retomemos agora o início deste texto, aonde o número musical é tido enquanto irrupção da cena, sem aviso prévio, com a música, o canto e dança, até o retomar do contexto ficcional vivido anteriormente. A analogia com a dialética entre simulacros e

---

<sup>5</sup> O mesmo desvincular de fatos históricos tem a sua presença marcada nos estudos da Teoria Literária desenvolvidos por Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno*. Para Szondi, esta nova instância do drama, decorre do fato de, em uma análise realizada de obras teatrais entre os anos de 1880 e 1950, ter sido constatado um maior foco na revelação íntima, pessoal e individual da personagem para os demais que estiverem em cena. O drama alçou cada vez mais voos pessoais do que épicos e sociais, fatores já concretizados pela tragédia;

simulações de Jean Baudrillard torna-se possível dentro do seguinte ponto: a cinematografia (RODRIGUES, 2002) do filme, sobretudo o seu enquadramento, encarcera, isola, ou ainda coloca em destaque, aquele que apresenta o número musical, para que este demonstre valores, formatados em quadros imagéticos, para os demais que assistem a cena possam assim suprir e também oferecer os valores que lhe faltam. É trazido para o espaço diegético do filme (RODRIGUES, 2002), o que Baudrillard enfatiza enquanto vivência do homem pós-moderno, e pode se formatar assim, um jogo cênico, no qual o diálogo, sob influência da música, torna-se canto, ritmando e demarcando através da dança, ações físicas que imprimem valores e conceitos. A dialética consiste em ao analisarmos um único plano do filme, isolado de seu conteúdo íntegro, existir a possibilidade de obtermos um sentido, um valor, totalmente diferente do contexto da narrativa. Para ilustrar essa afirmação, tomaremos como exemplo o número musical *Un Año de Amor*, do filme *De Salto Alto*, considerando antes, um breve resumo de seu enredo.

*De Salto Alto* conta a história de uma conturbada relação entre Becky del Páramo (Marisa Paredes), e sua filha Rebeca Giner (Victoria Abril). Becky é uma cantora em final de carreira, que decide voltar para Madrid, 15 anos após ter se afastado de sua família. Divorciada, Becky é surpreendida ao saber que sua filha se casará com seu ex-marido, Manuel (Féodor Atikne). Até este ponto, tal conflito por si só, já poderia ser desenvolvido ao longo da trama, mas Almodóvar trata de torná-lo um jogo cênico, um choque entre valores e identidades, a espetacularização alegórica do conflito ao espectador: Becky, Rebeca e Manuel vão à apresentação do *Travesti Letal* (Miguel Bosé), no Bar Villa Rosa, apresentação esta a qual ele faz uma homenagem ao início de carreira de Becky – momento este que pode ser pontuado como um dos fatores que deu origem aos conflitos entre mãe e filha. O próprio diretor de *De Salto Alto*, no livro *Conversas com Almodóvar* - uma coletânea de entrevistas que cede ao crítico de cinema Frederic Strauss – afirma

não hesito em dar às mulheres de meus filmes uma imagem que recorresse a todos os artifícios puramente cinematográficos. Se eu tivesse mantido rigorosamente um registro neorrealista em minhas obras, elas teriam sido menos maquiadas, e vestidas com menos esmero. Mas eu queria descobrir a imagem da mulher, da mãe de família em todo o seu esplendor, tal como existe no cinema italiano. No cinema italiano, as mulheres do lar também são ancoradas na realidade, mas podem ocultar a sua fragilidade, e continuam desejáveis (STRAUSS, 2008: p.28).

A seguir temos uma decupagem da cena<sup>6</sup>, para que possamos averiguar os signos que foram criados na narrativa com cada frase da canção<sup>7</sup>.

Plano	Letra da Música	Enquadramento e movimentação das personagens
01	O nosso se acabou e você se arrependerá em ter colocado fim a um ano de amor. Se agora você for logo descobrirá que os dias são eternos e vazios sem mim. E de noite (2x) para não se sentir sozinho recordaras nossos dias felizes recordaras o sabor dos meus beijos e entenderas em único momento, o que significa um ano de amor.	Plano Sequência (RODRIGUES, 2002): Letal sai de trás das cortinas de um palco. Começa a cantar. Anda até um grupo de homens na plateia, troca carícias com eles. Letal sobe no palco. Faz gestos apontando para o próprio corpo, demonstrando ações que este pode fazer;
02	Já parou para pensar o que acontecerá, tudo o que perdemos e o que sofrerá? Se agora você se for,	Contra Plano (RODRIGUES, 2002): Becky olha para Letal. Rebeca olha para Becky. Manuel também olha. Rebeca olha para Manuel e percebe que ele observa as pernas de sua mãe. Manuel percebe que é observado por Rebeca
03	não recuperarás	Close (RODRIGUES, 2002): Constrangida, Becky volta a olhar para Letal
04	Os momentos felizes que te fiz viver. E de noite	Contra Plano: Letal cantando e olhando para plateia

<sup>6</sup> Luz Casal: Un año de amor. Disponível em <[https://youtu.be/IsDvwmY5\\_iA](https://youtu.be/IsDvwmY5_iA)> Acesso em 18 de maio de 2015;

<sup>7</sup> CASAL, Luz. *Un año de amor* in. A contraluz. Intérprete Luz Casal. Espanha: Hispavox, 1991, 1CD (tradução nossa);

05	E de noite para não se sentir sozinho recordaras nossos dias felizes recordaras o sabor dos meus beijos e entenderas em único momento, o que significa um ano de amor	<i>Plongée</i> (RODRIGUES, 2002): Plateia, formada por outros travestis, imita a coreografia de Letal
06	e entenderas	Contra Plano: Becky dá um gole no whisky e sorri para Letal
07	em único momento, o que significa um ano de amor.	Contra Plano: Letal encerra o seu show.

Vejamos como a descrição dos planos anteriores impõem dialeticamente valores e imagens que irão interferir no futuro fluxo da narrativa: Letal se insinua mas ignora homens, mulheres, gays e travestis. Ele dita em seu gestual o sofrimento que a letra traz, e que pode ser empregado não só ao que Rebeca sentiu por Becky, mas também, ao que ambas sentem por Manuel. A música enquanto texto dramático de Letal, expurga o que está por vir: a efetiva troca de olhares do segundo plano, conforme tabela apresentada. Neste caso, ele pode representar enquanto enunciador do discurso musical o mais *baudrillardiano* de todos os simulacros do enredo: o que Becky fora em sua carreira, uma cantora sem estilo musical definido. Ele representa também a imagem que Rebeca tivera da mãe e que nunca conseguira atingir, e por fim, ele pode representar para Manuel a sublimação do que ele já tivera de Becky e Rebecca, mas não o satisfaz.

Esta performance traz também, conforme a definição de Etienne Souriau em *L'universo fílmico* (1953), inteligibilidade à história contada, ou seja, ao mundo proposto ou suposto pela ficção, criando-se assim um drama próprio que revela novos comportamentos e valores morais para o espectadores da *mise-en-scène* (SOURIAU, 1953).

Ressalta-se aqui que todo este jogo de valores, construção e (re)construção de identidades, ligado com metáforas criadas com a musicalização do texto dramático e do gesto dado ao corpo, ganha um potencial maior ainda, quando Almodóvar, em uma

tônica quase que antropológica afasta a sua câmera, e em um *plongée* demonstra que todos os presentes no bar, cantam e dançam para que o conflito das personagens ali presentes, entre em vias de resolução, demonstrando assim as interferências de um número musical em uma narrativa cinematográfica.

Não obstante, logo após esta cena<sup>8</sup>, Rebeca apresenta Letal para sua família. E a composição dos simulacros traçados em *Un Año de Amor*, vêm à tona: Letal assume para Becky que não é a sua representação fidedigna, e que copia sim, apenas alguns traços do seu espírito artístico. Rebeca insiste em apresentá-lo como algo incrível, e inédito, valores estes que a seduzem, no sentido mais próprio do termo. Alguns planos à frente, Rebeca e Letal transam da maneira mais compulsiva possível. E em uma dialética entre o feminino e o masculino, Letal se apresenta para Manuel, enquanto quem deambula entre gêneros, que pode seduzir, mas que pode representar também a ameaça por sua extensão falocêntrica, tão potente quanto a arma que Manuel possui entre as pernas, cabendo aqui o relacionamento com o conceito de *corrosão do relato falocêntrico*, defendido por Laura Mulvey “*Prazer visual e cinema narrativo*” (MULVEY, in XAVIER, 1983).

A coesão desta sucessão de relatos do inconsciente atinge tamanha propagação, que ao fim desta enunciação, Letal demonstra-se enquanto simulacro, mostrando-se também parte integrante deste jogo de troca de (in)formações, ele dá para Becky apenas a prótese esquerda do seu seio, segundo ele, a mais importante, por ser parte do seu coração. Becky dá em troca os seus brincos, e passa a representar na trama uma identidade mutante, que não tem discernimento. A própria personagem afirma que agora foge dos padrões, por passar a ter três seios, seria aqui, algo classificável como uma mulher hiper-real, mas, contundentemente histórica, como toda mulher almodovariana deve ser.

Por fim, reforça-se que esta abordagem pretendeu ao menos pontuar o potencial identitário que o número musical, sob o viés dos conceitos desenvolvidos por Jean Baudrillard, possui enquanto intercâmbio de informações realizado através do ritmo e melodia musical. O texto, cantado e/ou dançado, enquanto conjunto de valores deste tipo de cena, coloca as personagens emissora destes novos valores enquanto formadoras e reformadoras de identidades. Não se faz qualquer relação com a teoria do melodrama, uma

---

<sup>8</sup> *Tacones Lejanos*: Un pendiente por una teta. Disponível em <<https://youtu.be/Zg2zwwjK0QyQ>> Acesso em 19 de maio de 2015;

vez que a busca é ir além do potencial climatizador diegético que a trilha sonora pode possuir. Aqui o número musical é visto enquanto construtor imagético, que pode, de forma contundente, formar e deformar o fluxo de uma narrativa audiovisual. Antes de ser um elemento histórico, que pode ter sua gênese relacionada com a produção cinematográfica norte-americana, o número musical passou a ser mais do que o elemento de um gênero, ele pode ser tido como um catalisador dramático da cena efetivamente pós-moderna, independente de uma eventual taxonomia ao qual o seu filme possa pertencer.

### **Referências Bibliográficas**

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1991;  
CARLOS, Cássio Starling. *Volter*: Coleção Folha Cine Europeu. Volume VI. São Paulo: Ed. Moderna, 2011;  
LLOSA, Mario Vargas. *A Civilização do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2013;  
MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. in. XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983;  
RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Ed. Senac, 2005, Vols. 1 e 2;  
RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Ed. FAPERJ / DP&A, 2002;  
SOURIAU, Etienne. *L'universo filmique*. Paris: Ed. Vrin, 1953;  
STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008;  
SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2001;  
VADICO, Luiz; BRANDÃO, Marcos. *Moulin Rouge: Avanços Narrativos No Gênero Musical*. Disponível em < <http://migre.me/qbaA7>>. Acesso em 6 de junho de 2015;

### **Referência Fonográfica**

CASAL, Luz. *Un año de amor* in. *A contraluz*. Intérprete Luz Casal. Espanha: Hispavox, 1991, 1CD;

### **Referências Audiovisuais**

# 11<sup>o</sup> interprogramas de mestrado

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

*Luz Casal: Un año de amor.* Disponível em <[https://youtu.be/lsDvwmY5\\_iA](https://youtu.be/lsDvwmY5_iA)> Acesso em 18 de maio de 2015;

*Tacones Lejanos: Un pendiente por una teta.* Disponível em <<https://youtu.be/Zg2zwjK0QyQ>> Acesso em 19 de maio de 2015;

## **Referência Filmográfica**

*De Salto Alto.* ALMODÓVAR, Pedro. Espanha:1991. 110 minutos