Bates College
SCARAB

Honors Theses | Capstone Projects

5-2019

La búsqueda de una nueva identidad española en las películas de Pedro Almodóvar de los 80

Andrew Chen
achen@bates.edu

Follow this and additional works at: https://scarab.bates.edu/honorstheses

Recommended Citation
Chen, Andrew, "La búsqueda de una nueva identidad española en las películas de Pedro Almodóvar de los 80" (2019). *Honors Theses*. 276.
https://scarab.bates.edu/honorstheses/276

This Open Access is brought to you for free and open access by the Capstone Projects at SCARAB. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of SCARAB. For more information, please contact batesscarab@bates.edu.

La búsqueda de una nueva identidad española en las películas de Pedro Almodóvar de los 80

An Honors Thesis

Presented to

The Faculty of the Department of Spanish

Bates College

In partial fulfillment of the requirements for the

Degree of Bachelor of Science

By

Andrew Chen

Lewiston, Maine

Acknowledgments

Foremost, I would like to thank Professor Francisca López for her incredible guidance throughout my thesis writing process, and her wonderful teaching throughout my Bates career. I have grown so much as a student of the Spanish language, and I owe a lot of my success to Professor López. Her class on the Spanish Civil War during my semester abroad was what sparked my interest in pursuing this thesis. Muchas gracias, Paqui.

To the Spanish Department: I am extremely grateful for the opportunities that I have been granted by your engaging curriculum, and dedicated faculty. Special thanks to Professor Claudia Aburto-Guzmán for convincing me to pursue the major back in 2016!

To Mom, Dad, Audrey, Ben, Hunter, Tiki, and the mimis: I wouldn't have been able to do any of this without your constant love and support. I thank you for teaching me the value of seeing things through to the end, or in other words, to do things 从头到尾; I attribute this powerful message to me being here today.

To the inhabitants of that Green House on White St: the past four years have been incredible with you guys, and the friendship and support that you guys have given me throughout this process will never be forgotten. It's an honor to call you my friends, and I will cherish all of the memories we've made.

To Robyn: thank you for your love and support throughout the process. Your encouragement helped immensely and I am so grateful for all that you do for me.

A Xavi, Eva, Arjun, Ona, y Ritu: gracias por su apoyo y por tratarme como a la familia. Nunca olvidaré mi tiempo en Tarragona y espero que nos veamos en el futuro.

Lastly, but certainly not least, a special thanks to everyone who made my Bates experience so special.

Tabla de contenidos

Abstracto (en español) **3**
Abstracto (en inglés) **4**
Introducción **5**
Capítulo 1. La ruptura con el pasado: la contracultura y las representaciones fílmicas de la movida **20**
1.1. La descentralización del franquismo y la centralización de grupos antes reprimidos **21**
1.2. La representación de Madrid como una ciudad moderna **24**
1.3. El mensaje político de *Pepi, Luci, Bom* y *Laberinto de pasiones* **31**
Capítulo 2. El "desecho histórico" y la redefinición de espacios asociados con los símbolos nacionales **35**
2.1. El convento, la capilla y otros espacios religiosos **35**
2.2. La redefinición de espacios asociados con la corrida de toros **43**
Capítulo 3. El uso de los símbolos "nacionales" para redefinir el género y la sexualidad **46**
3.1. El cuestionamiento de lo "masculino" **47**
3.2. Maternidad, paternidad y familia **54**
Capítulo 4. La otra cara de la movida: marginalidad en el extrarradio **58**
4.1. El contexto histórico **59**
4.2. La familia ideal a la familia obrera **63**
4.3. La cultura consumista y sus consecuencias negativas **66**

Conclusión **70**

Bibliografía **73**

Apéndice. Sinópsis de las películas **78**

Abstracto

Desde el fin de la Guerra Civil Española en 1939 hasta 1975, España estaba bajo la dictadura del General Francisco Franco. Durante esta época, Franco quería crear una España insular e imperial reminiscente de la de la época de los Reyes Católicos. Franco promovió sentimientos nacionalistas con tradiciones culturales supuestamente "españolas", reprimiendo los que opusieron o no cupieron en su sociedad. Después de su muerte en 1975, la ciudad de Madrid experimentó una ola de sexo, el uso de drogas, y la música rock and roll con su transición a democracia- o por lo que parecía desde una perspectiva occidental. Este movimiento cultural es conocido como "la movida madrileña". Durante este periodo, el director internacionalmente reconocido Pedro Almodóvar se hizo famoso. Almodóvar, quien emigró de la provincia rural y tradicional de La Mancha a Madrid fue un participante activo en "la movida", tomando parte en mucha actividad artística y estableciéndose como vanguardia del movimiento. Mediante el análisis fílmico de sus primeros 6 largometrajes y la integración de estudios críticos de su cine, esta tesis investiga la contribución de Almodóvar a la búsqueda de una nueva identidad española después de la muerte de Franco. Demuestro que con temas como la redefinición de símbolos culturales franquistas, la representación de masculinidad y representaciones del estilo de vida durante "la movida", Almodóvar presenta una nueva España que no es tan diferente de otros países occidentales.

Abstract

From the end of the Spanish Civil War in 1939 until 1975, Spain was under the dictatorship of General Francisco Franco. During this time, Franco sought to create an insular and imperialist Spain reminiscent of the era of the Catholic Kings. Franco promoted nationalist sentiment through supposedly distinct "Spanish" cultural traditions, repressing those who opposed or did not fit into his society. Following the dictator's death in 1975, the city of Madrid experienced a wave of sex, drugs, and rock and roll as it transitioned into democracy—or so it seemed, from the Western world's perspective. This countercultural movement was known as "La movida madrileña." It was during this period of time that the internationally renowned director Pedro Almodóvar rose to fame. Almodóvar, who emigrated from the rural, traditional province of La Mancha to Madrid was an active participant during "la movida," taking part in many artistic acts and establishing himself as a vanguard of the movement. Through filmic analysis of his first 6 films and integration of critical studies of his cinema, my thesis examines Almodóvar's contribution to Spain's search for national identity in the wake of Franco's death. I find that through themes such as the redefinition of Francoist cultural symbols, representations of masculinity, and portrayals of life during "la movida," Almodóvar presents the new Spain as not too different from the Western world.

Introducción

Pedro Almodóvar se considera uno de los directores más influyentes de España y del mundo. Sus películas modernas y controversiales han provocado muchas discusiones eruditas, y su rol como un icono cultural durante la movida madrileña señala su importancia en el momento histórico después de la muerte de Franco, especialmente porque este momento fue caracterizado por la redefinición de la identidad nacional de España. Almodóvar ha sido descrito como un símbolo de una España libre y democrática (Allinson 3), pero antes de explorar sus contribuciones a esta identidad nacional española, voy a proveer contexto sobre el momento histórico y cultural durante sus años formativos.

Durante los cuarenta años de la dictadura del General Francisco Franco, los valores y símbolos antiguos de España fueron usados como dispositivos retóricos para promover sentimientos nacionalistas y crear homogeneidad entre las regiones distintas de España. Desde antes de la guerra civil hasta su muerte, Franco vio su trabajo como una restauración del pasado glorioso de España. Él veía la época de los Reyes Católicos como un modelo de la España ideal y, con esta visión, él promovió la guerra como una cruzada en que España volvería a sus raíces puras, imperiales y católicas. La identidad nacional española que Franco quería crear es descrita como una de "exceptional sacred cult" por William R. Viestenz (Viestenz 6). Viestenz describe la creación de la España insular y religiosa durante la dictadura de Franco como el resultado de un proceso basado en la mitologización del pasado, que presentaba España como "the last bastion of Catholic faith" del mundo (Viestenz 20). En términos similares, Jo Labanyi describe la ideología de la Falange, el grupo con mayor poder en el régimen durante la temprana posguerra, como "based on the mythical notion that the nation's history was an inauthentic deviation from

origins", una "desviación" progresiva que culminó en la guerra civil (Labanyi 35). El proyecto de Franco en esos años, por lo tanto, sería restaurar a la nación su "esencia auténtica". Para hacer esta "restauración", Franco minimizó la separación entre la Iglesia y el Estado, que era el opuesto de lo que habían hecho los Republicanos. El Catolicismo en España durante la dictadura de Franco es descrito como Nacional Catolicismo porque la Iglesia Católica y el estado quedaron unidos por el Concordato de 1953, que proveía mucho poder a la Iglesia Católica. El Concordato establecía que el catolicismo era la única religión de España, y también que la educación en España tenía que seguir el dogma católico. Debido a esta relación íntima entre la Iglesia y el Estado, un código moral fue impuesto por Franco para controlar la sociedad. El poder de la Iglesia durante la dictadura representa el deseo de Franco de crear una España homogénea, católica y antirrepublicana. Por eso, la Iglesia Católica y los elementos religiosos relacionados con la Iglesia son considerados símbolos de lo español durante la dictadura de Franco.

Aparte de los elementos religiosos, otras tradiciones españolas fueron usadas por Franco para promocionar el sentimiento nacionalista. Estas tradiciones se relacionan con "lo castizo" y representan la España vieja, tradicional y "esencial" que Franco quería recrear, al ser convertidas en símbolos de lo español. Una de estas tradiciones conocida por todo el mundo es la corrida de toros. De acuerdo con Adrian Shubert, "from the late eighteenth century to the end of the nineteenth, the bullfight was one of the most modern things in Spain" (Shubert 30). En esta época, la corrida de toros ganó mucha popularidad en España, y eran financiadas por instituciones como la Iglesia. La corrida era un espectáculo nacional, y todavía hoy es asociada con España. En los años de Franco la corrida se usó para fomentar el tipo de identidad nacional española promocionada por la dictadura.

Un cierto modelo de la familia también fue usada para promover la identidad nacional. Elizabeth Munson describe la familia "ideal" durante la dictadura de Franco como una representación de "patriotism, piety, and clearly delineated sex roles" (Munson 140). En el año 1938 el bando franquista pasó una ley llamada el Fuero del Trabajo. Esta ley restringía el acceso de las mujeres al mercado de trabajo. El Fuero dice que las mujeres no pueden participar en trabajo nocturno y también que las mujeres casadas no pueden trabajar. Esta ley contribuyó a la delineación de roles de género, implicando que los hombres son los trabajadores de la familia y designando las mujeres como madres piadosas.

Como he señalado antes, Franco quería crear una España muy insular, tradicional, religiosa y orgullosa de su propia identidad nacional, una identidad creada arbitrariamente por Franco durante la dictadura que relacionaba su presente con el pasado imperial y los valores de la Contrarreforma. Héctor Fouce dice que la generación del teórico Ortega y Gasset, llamada la generación de 1927, había visto España como un problema y Europa como la solución (Fouce 40). Ortega y Gasset quería que los españoles pensaran con mentes abiertas en vez de con "short-sighted provincialism and smug nationalism" (Cate Arries 506). En otras palabras, Ortega y Gasset quería emular los valores progresistas del resto de Europa para avanzar el estatus de España en un contexto global muchos años antes de la dictadura de Franco. Pero, durante el franquismo lo contrario ocurrió, en el sentido de que la modernidad fue tratada como una amenaza a la identidad nacional de la España tradicional (Fouce 40).

Un grupo que debía encarnar los valores de la España tradicional fue la clase obrera. En "The Uses of Folklore by the Franco Regime", Carmen Ortiz discute los principios subyacentes del establecimiento de un estado fascista. Ella dice que la creación de un estado fascista ocurre

"by means of the essentialist idea of the national as an original and eternal entity, a natural social construction of which the base is the people, the spirit, or the race, immutable qualities that are exemplified and visible in the peasant" (Ortiz 488). Ortiz señala la importancia de la clase obrera en España, compuesta de campesinos que se supone que encarnan y representan los valores tradicionales. Ella también dice: "authentic popular culture was the peasant one" (Ortiz 489), sugiriendo el hecho que muchos símbolos nacionales promovidos por Franco tienen vínculos con la cultura de la clase obrera. El régimen de Franco presentaba la clase obrera como la fundación de esta España esencial; Stanley Black describe este proceso como una "glorification of the farmer as the archetypal Spaniard" (Black 24). Esta imagen del español "típico" fue usada para promover sentimientos nacionalistas y también para representar el régimen como alineado con los intereses de la gente de la clase obrera.

Los grupos marginales que no encajaban en esta España insular impuesta por Franco experimentaban la discriminación y la opresión violenta; por ejemplo, Franco utilizó aparatos jurídicos para definir la homosexualidad como peligrosa para la sociedad, lo que resultó en la inclusión de los homosexuales en la ley de vagos y maleantes de 1954 (Pérez-Sánchez 28). Esta ley veía la homosexualidad como una enfermedad y promovió el aislamiento de los homosexuales de la sociedad.

Para mantener esta imagen de España como un imperio fuerte con valores tradicionales, el régimen de Franco tenía control de la producción cultural. Por ejemplo, la Junta Superior de Censura Cinematográfica fue establecida en 1937 y limitaba la importación de películas extranjeras. También limitaba la producción de películas nacionales, de tal manera que los tipos de películas producidas en España fueron epopeyas históricas, comedias folklóricas y dramas

religiosos (Vernon & Morris 2). La producción cultural en general fue controlada por el régimen de Franco, y por cuarenta años la gente de España no tuvo el derecho a la expresión libre. En los últimos años de la dictadura, cambios sociales habían empezado a ocurrir y mucha gente en España estaba preparada para la libertad.

Hacia los años finales de la dictadura, España empezó a hacer tratos y negocios con otros países para ser miembro de la economía global; en combinación con la eliminación gradual de la censura del régimen de Franco, esta apertura trajo muchos productos culturales de países extranjeros como libros, películas y música a España (Vernon & Morris 5). Después de la muerte de Franco, esta práctica se aceleró. Con el impacto de estas nuevas influencias extranjeras, un nuevo movimiento artístico y social surgió en Madrid, llamado la movida madrileña. Este movimiento fue conducido por la población jóven y los artistas. La movida está considerada como un periodo de euforia en el que se redefinen la imagen e identidad de España para el resto del mundo (Stapell 1). Los eruditos han señalado la libertad del movimiento y su inclusividad; grupos marginales como la comunidad transgénero y la comunidad homosexual experimentaron libertad y aceptación y toda la gente fue alentada a participar en este movimiento.

Uno de los medios más populares en esta época para expresar la creatividad y la libertad era la música; en particular, los géneros de rock and roll, pop y punk (Stapell 99). Con el crecimiento en la popularidad de estos géneros de música en Madrid, muchas bandas fueron formadas, como Kaka de Luxe y Radio Futura. La música de estos grupos es similar a la música de grupos británicos durante la “Nueva Ola” de rock y punk en Inglaterra. Estos grupos madrileños daban conciertos en lugares como bares y discotecas, y el ambiente de estos lugares captó la inclusividad y apertura del momento. En las palabras de Fabio de Miguel, cuando él

habla sobre el ambiente en el club Rock-Ola: “To be in Rock Ola was like being in Noah’s ark, the mix of rockers, rockabillys, mods, punks, technos, and new romantics, everyone packed together and very pleased, it was something biblical” (Stapell 106). Con la creación de una nueva cultura musical en Madrid, muchas revistas como *Star* y *Ozomo* fueron formadas para discutir estos nuevos grupos de rock and roll (Stapell 100). Estaciones de radio como Onda 2 y después estaciones nacionales reportaron y transmitieron las canciones de estas bandas, atrayendo atención nacional al nuevo movimiento (Stapell 100).

En su artículo “THE NEW SPAIN: After years of repression under Franco, the youth of Madrid are talkin’ bout regeneration (1985)”, Bob Spitz habla sobre su visita a Madrid durante los años de la movida. Él describe la energía de Madrid como infinita y provee un punto de vista extranjero sobre lo que estaba pasando. En su artículo, Spitz hace una entrevista sobre la movida a un pinchadiscos famoso que se llama Diego Manrique, y Manrique dice: “We had been denied freedom for so long that many people didn’t know what to do when they finally got it, … but the young people here had a field day. They sensed that this was an opportunity to take over the city, to reach out and make their voices heard- which is how la movida was born” (Spitz). Spitz también escribe: “Madrid has been transformed into a cultural oasis, where new music, crafts, intellectualism, drugs, free love, all-night clubs and boundless idealism have all become part of the daily scene- much like San Francisco in the Sixties. A city reborn to run” (Spitz). Esta percepción de Madrid como un oasis cultural, lleno de música, arte, drogas, sexo y fiestas es indicativa del cambio radical que estaba ocurriendo en Madrid después de la muerte de Franco y la publicación de este artículo en la revista Rolling Stone contribuyó a diseminar esta imagen en el exterior.

Este movimiento tenía mucho empuje y, porque el nuevo gobierno de la ciudad quería crear una nueva identidad cívica en Madrid, contribuyó también al florecimiento de la movida para promover esta explosión de cultura y libertad. Un catalizador fue Enrique Tierno Galván, el alcalde socialista de Madrid desde 1979 a 1986. Él promovió la creación de una nueva identidad cívica para los madrileños, de modo que todos se sintieran incluidos en la nueva sociedad democrática (Stapell 3). En este momento, la población joven representaba el futuro de Madrid, y Galván se dio cuenta de la importancia de este grupo para la construcción de una nueva Madrid (Stapell 48). Durante un concierto de rock in 1984, él dijo "¡Rockeros: el que no esté colocado, que se coloque...y al loro!" (Martiarena). Esta cita indica el deseo de Galván de apoyar este nuevo movimiento inclusivo. Para el gobierno municipal, la movida suponía la participación activa de los ciudadanos y la creación de una nueva identidad y, por eso, la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento contribuyeron con fondos. En 1984, tuvo lugar una exposición titulada "Madrid, Madrid, Madrid" en el Centro Cultural de la Villa en Madrid, que presentaba la historia de la ciudad entre 1975 y 1984 y fue organizada por la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento con un presupuesto de 176,000 dólares (Stapell 116). Este apoyo institucional a la movida demuestra el deseo de un porcentaje grande de los ciudadanos y de los políticos de la época de crear una nueva identidad cultural en Madrid.

La música no fue la única manifestación artística que surgió; muchas formas de arte, como la fotografía, el cine, la literatura y la producción de tiras cómicas se desarrollaban durante esta época. Los críticos y los historiadores han hecho comparaciones entre la movida y otros movimientos como el movimiento de "avant-garde" en Barcelona, por ejemplo, pero los participantes de la movida insisten que la movida no tenía una agenda concreta; había mucha

colaboración entre los artistas, y muchos de los participantes estaban involucrados con muchas actividades diferentes. En las palabras de Pedro Almodóvar, "to speak about la Movida is to give a body to something with a thousand heads and a thousand shapes. It is not a movement, and furthermore, whatever it may be does not matter. We were neither a generation, an artistic movement, or a group with a concrete ideology" (Marí 19). Almodóvar fue uno de los participantes más activos e involucrados en este movimiento artístico, y es considerado un icono de la movida. Con sus primeros largometrajes, captó el ambiente y sentido de este periodo transformativo en España.

Pedro Almodóvar nació en el año 1949 en Calzada de Calatrava, un pueblo en La Mancha, España. Él es uno de cuatro hijos, y después del fracaso de la empresa de vino de su padre, su familia se mudó a Cáceres, donde fue educado en escuelas católicas hasta los 16 años. En Cáceres, había un cine en la misma calle de su escuela, y él empezó a ver películas en el cine. Estas películas eran comedias americanas, las primeras películas de la nueva ola de Francia y películas neorrealistas de Italia (Strauss 2, traducción de Yves Baignères). En una entrevista con Fréderic Strauss, Almodóvar expresa la pasión que él tenía por las películas de Pasolini, Visconti y Antonioni, y habla de la importancia de estas películas italianas en su vida (Strauss 3). Durante la infancia de Almodóvar, el cine estaba controlado por el régimen de Franco, y las películas españolas no eran consideradas como arte. Muchas de las películas usaban tropos folklóricos y símbolos de lo castizo para reforzar los valores de la España monolítica (D'Lugo 3). En contraste con estas películas españolas, las películas italianas como "L'avventura" por Michelangelo Antonioni tuvieron un gran impacto en el desarrollo artístico de Almodóvar; él sentía empatía con los sentimientos de tedio (ennui) que los personajes experimentaban en estas películas,

debido a su niñez en una ubicación rural como Extremadura (Strauss 3). El erudito Marvin D'Lugo dice: "Part of his effort to make sense of the world around him derived from contrast between provincial folkloric culture and movies he began to see around the age of nine in Cáceres" (D'Lugo 3). En Cáceres, el estilo de vida era muy diferente de lo que Almodóvar veía en las películas extranjeras. Esta diferencia creó su deseo fuerte de salir de Cáceres y, en 1968, se mudó a Madrid después de obtener su bachillerato, con la esperanza de estudiar cine en la universidad.

Cuando llegó a Madrid, España todavía estaba controlada por Franco y las escuelas de cine en Madrid estaban cerradas; también, en este momento, Almodóvar no tenía mucho dinero y por eso él tendría que tomar una ruta poco convencional para llegar a ser director. En sus primeros años en Madrid, trabajaba para Telefónica, la compañía nacional de telecomunicaciones. Su trabajo con Telefónica tuvo influencias profundas en su carrera, porque proveyó a Almodóvar una nueva perspectiva de la estratificación entre clases sociales en Madrid, algo que él nunca habría visto si se hubiera quedado en Cáceres. Él nota que este descubrimiento y exposición tuvieron un gran rol e influencia en el contenido y personajes de sus películas (Strauss 9). Después de unos años de trabajo con Telefónica, empezó su aprendizaje de director porque había ahorrado bastante dinero para comprar una cámara Super 8. Con su nueva cámara, empezó a filmar películas cortas. Presentaba estas películas en fiestas, o en algunos bares. Durante los años 70, los cortos de Almodóvar fueron presentados en festivales en Barcelona, que en este momento era el centro del cine clandestino y la libertad sexual (D'Lugo 15). Las películas de Almodóvar se destacaban porque tenían estructuras narrativas que los cortos más

conceptuales de la vanguardia en Barcelona no tenían (Allinson 9). Almodóvar dice que con todos sus proyectos y películas él quiere narrar una historia (Strauss 2).

Aparte de su trabajo en Telefónica y su vocación como director, Almodóvar estaba involucrado en muchas otras actividades artísticas durante los años 70 y 80. Él escribió artículos para las revistas alternativas *Star, Vibraciones* y *El Víbora*, y también participó en la nueva cultura "punk" en la movida. Notablemente, él y su amigo Fabio de Miguel (también conocido como "Fanny McNamara") tenían una banda de "glam punk" en la que McNamara llevaba ropa de mujer y los dos hacían conciertos en las noches. La banda se llamaba "Almodóvar y McNamara" (D'Lugo 18). Estos conciertos son muy citados en el folclor de la movida (Allinson 15). Era buen amigo de Alaska, la cantante de la banda influyente Kaka de Luxe (Allinson 8) y trabajó con una compañía de teatro que se llama "Los Goliardos", donde conoció y eventualmente desarrolló una relación fuerte con la actriz Carmen Maura (D'Lugo 20). De hecho, fue Carmen Maura que instó a Almodóvar a desarrollar su proyecto "punk-cómico" que se llama "Erecciones generales" y a hacer un largometraje (D'Lugo 20). Su trabajo con "Los Goliardos" y sus conexiones sociales con otros miembros de la movida fueron experiencias integrales para Almodóvar y los amigos que hizo sirvieron como reparto en sus primeras películas.

En 1980, Almodóvar estrenó su primer largometraje *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón*, sobre un grupo de mujeres en el ambiente de la movida. La película es una extensión de su proyecto original "Erecciones generales", y hay una escena que representa este proyecto original (Almodóvar es un personaje en esta escena). *Pepi, Luci, Bom* fue muy provocadora por su estilo "campy" y sus representaciones de libertad sexual. De acuerdo con D'Lugo, Almodóvar

se enfoca en los "drag queens" y homosexuales para captar la cultura homosexual que surgió después de la dictadura de Franco (D'Lugo 6), y Williams dice que "Almodóvar queered melodrama by bringing sexual minorities to the forefront of the drama" (D'Lugo 6). *Pepi, Luci, Bom* está considerada como una representación directa del sentido de la movida, no solo por el contenido sino también por la manera en que fue producida, que representa la colaboración entre artistas en este momento. Para financiar esta película, Almodóvar pidió dinero a sus amigos. La filmación duró 18 meses con un presupuesto de menos de 5 millones de pesetas (Allinson 11). El reparto incluía Alaska, la cantante de Kaka de Luxe, y Carmen Maura de Los Goliardos. *Pepi, Luci, Bom* fue la primera película que presentó la música, los artistas y la estética cultural en general de la movida (Stapell 101).

Después de *Pepi, Luci, Bom*, Almodóvar estrenó otros seis largometrajes en los años 80: *Laberinto de pasiones (1982), Entre tinieblas (1983), ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984), Matador (1986), La ley del deseo (1987) y Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988).* Las tramas de estas películas incluyen monjas que usan drogas, un matador asesino y un triángulo de amor entre tres hombres. Almodóvar ha dirigido y producido un total de más de 20 largometrajes y su estilo erótico, humoroso y a veces grotesco ha captado la atención de la audiencia global. Con sus películas, él ha ganado muchos premios: tiene dos Oscars, cinco premios de cine de la Academia Británica y dos globos de oro, por nombrar algunos. Y lo más importante, como intento demostrar en este trabajo, su participación activa en la movida madrileña y su aptitud para contar historias han contribuido a la formación de una nueva identidad española después de la dictadura de Franco.

Esta contribución se vale de lo que Alejandro Yarza ha visto como un proceso de reciclaje del "desecho histórico" en las películas de Almodóvar. Este proceso se refiere al reciclaje de símbolos culturales del pasado y, con este reciclaje, los símbolos del pasado son puestos en nuevos contextos y adoptan nuevos significados. Por ejemplo, en *Matador*, la corrida de toros es parte del "desecho histórico" que usa Almodóvar, al presentarla como una metáfora de las relaciones sexuales entre asesinos. D'Lugo dice que este proceso no significa una identificación con la España de Franco, "but rather part of an aesthetic process that endows these aspects with countercultural meanings" (D'Lugo 5). En varias películas podemos ver la manera en que Almodóvar re-apropria símbolos "españoles" de la religión y la fiesta de los toros con sus narrativas paródicas. Con respecto a la representación de la dictadura de Franco, Almodóvar dice: "my films were never anti-Franco. I simply didn't even recognize his existence. In a way, it's my revenge against Francoism. I want there to be no shadow or memory of him" (Strauss 19). Esta combinación del uso del "desecho histórico" y la omisión de representaciones explícitas de Franco, hace la obra de Almodóvar interesante para considerar nuevas representaciones de la identidad nacional de España durante la Transición.

El año 1986 fue un año especialmente importante en la carrera de Almodóvar porque con su hermano Agustín fundaron su propia compañía de producción de películas, que se llama El Deseo. Con la formación de la compañía, Almodóvar tenía más libertad creativa, en el sentido de que él estaba a cargo de toda la producción, la búsqueda del reparto y de todos los procesos involucrados en hacer una película. Es por esto que Almodóvar es considerado como "the one true auteur to emerge in the 1980s" (Smith 5), porque como señala también Mark Allinson, "[he] can lay claim to being an auteur because of his control of the production, direction, and pre-sales

of his work at El Deseo" (Allinson 4). Además, el contenido de sus películas está conectado con su vida, como indica su afirmación que "everything that isn't autobiographical is plagiarism" (D'Lugo 7).

Almodóvar destaca entre los otros directores españoles porque sus obras no son representativas de las obras que la Academia Española favorecía. La relación entre Almodóvar y la Academia es complicada, porque la Academia promovía el realismo y películas que pudieran servir como instrumentos para la educación democrática (Triana-Toribio 68). Por otro lado, las películas de Almodóvar han sido criticadas como apolíticas y él mismo, como acabo de decir, ha expresado su intento de hacer películas como si Franco nunca hubiera existido. Aunque hubo instancias en que la Academia Española no proveyó apoyo crítico para las películas de Almodóvar, en España, otros países europeos y en los Estados Unidos, sus películas han sido bien recibidas y disfrutado de mucho éxito (Triana-Toribio 69). Nuria Triana-Toribio dice que Almodóvar describe a los directores de la Academia como "serious boys" (chicos serios), y hace una comparación de los personajes en una película como *Ópera prima* de Trueba con los personajes en *Pepi, Luci, Bom*. Por un lado, el personaje principal de *Ópera prima* es un progre con una educación universitaria (Triana-Toribio 64) y, por el otro lado, en *Pepi, Luci, Bom* los personajes son Pepi, una mujer que quiere vender su virginidad; Bom, una rockera; y Luci, una masoquista casada con un policía. La representación de estos grupos marginales es un sello del cine de Almodóvar, y la diferencia entre la estética frívola de Almodóvar y la postura más "seria" de la Academia respecto a las representaciones de España son la base de su originalidad y de su representación única de los años de la Transición.

Para analizar las películas de Almodóvar, voy a aplicar conceptos y teorías de la semiótica que me permitan "leer" estas películas para determinar la manera en que contribuyen a definir la identidad nacional con sus representaciones de la sociedad española de los años después de la muerte de Franco. El lenguaje del cine ha sido estudiado mucho desde esta teoría. La semiótica entiende el cine como un medio de comunicación compuesto de símbolos. El cine es único porque, en comparación con la literatura, el cine no deja a los espectadores tanto espacio para la imaginación; toda la información está presentada en la pantalla para la audiencia. En su libro *How to Read a Film*, James Monaco señala el hecho que en el cine, los símbolos son "cortocircuitos" (Monaco 176). Lo que significa esto es que en el cine, el significante y el significado son muy similares porque podemos ver todo y no necesitamos llenar espacios vacíos con nuestra imaginación. También, en términos sintácticos, la sintaxis de una película es más compleja que la de los idiomas, porque tiene aspectos espaciales y también temporales en vez de un conjunto de normas predefinidas que dictan el orden en que las palabras pueden ser conectadas para crear una frase. La sintaxis de una película es más flexible y, por eso, los directores tienen más libertad y no están tan constreñidos. En general, desde un punto de vista sintáctico, en el cine podemos considerar el aspecto espacial (puesta en escena), y el aspecto temporal (montaje).

Como he indicado antes, la meta de mi análisis es ver y explicar la manera en que las películas de Almodóvar contribuyen a la redefinición de la identidad nacional española después de la dictadura de Franco. Voy a enfocar mi análisis en los largometrajes de los años 80, porque son más representativos del periodo histórico que me interesa más; el periodo de la Transición. Los largometrajes que voy a analizar son *Pepi, Luci, Bom, y Otras Chicas del Montón (1980),*

Laberinto de pasiones (1982), Entre tinieblas (1983), ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984), Matador (1986) y *La ley del deseo (1987).* Las tramas y los temas prevalentes en estas películas tratan la contracultura durante la movida, la cuestión de la masculinidad y los roles de género, la re-apropiación de símbolos nacionales como la corrida de toros o elementos religiosos y la representación de la clase trabajadora después de Franco. En total, la manera en que Almodóvar representó estos temas en sus películas de los años 80 contribuyó a la redefinición de la identidad de España después de la dictadura de Franco.

Capítulo 1: La ruptura con el pasado: la contracultura y las representaciones fílmicas de la movida

En una entrevista con Fabio McNamara, icono de la movida y uno de los mejores amigos de Almodóvar, él describe las actividades de sus amigos como "la autodestrucción, el pasoterío, el trasnochar, la degeneración, el vicio, follar cuanto más mejor, meterse todas las drogas que se pudiera" (Henseler 75). Además, muchos grupos antes reprimidos por el franquismo (como las mujeres y los homosexuales) se convirtieron en centro de atención. El estilo de vida de muchos jóvenes en Madrid relacionados con la movida nos presenta una imagen de libertad. El gran contraste entre la vida bajo la dictadura de Franco y la vida de un porcentaje considerable de la juventud urbana durante la Transición sugiere que una ruptura con el pasado había ocurrido. En este momento España estaba en un periodo de "democratización", y muchos cambios políticos estaban ocurriendo al mismo tiempo de la movida. Almodóvar eligió representar este movimiento cultural en que él tenía un gran rol con sus primeras películas *Pepi, Luci, Bom* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982). Junto con muchos críticos, Almodóvar ha mencionado el pasotismo de los jóvenes hacia la política durante la movida. Esto ha afectado la manera en que sus primeras películas han sido analizadas por críticos occidentales en términos de la presencia/ausencia de mensajes políticos.

De acuerdo con Paul Julian Smith, "Almodóvar notes that amiable anarchy of the time was the result not of resistance to authority, but (on the contrary) of a celebration of desgobierno or lawlessness" (Smith 30). Esta cita implica una separación radical entre la movida y la política, mostrando la movida solo como una celebración. D'Lugo también observa que en sus primeras películas Almodóvar reduce el franquismo a una "series of comic anecdotes and verbal gags"

(D'Lugo 24). Estas declaraciones sobre Almodóvar junto con sus representaciones de la movida y su desinterés en representar el franquismo contribuyen a la construcción de sus primeras películas como celebratorias sin aspectos políticos. Sin embargo, lo que estas afirmaciones no toman en cuenta es 1) la manera en que la movida fue facilitada y apoyada por mecanismos gubernamentales (que indica la conexión entre la movida y la política), y 2) la idea que la contracultura que surgió durante el movimiento es inherentemente resistente contra la identidad nacional creada por Franco. Por eso, tenemos que cuestionar y desafiar las reclamaciones que estas primeras películas de Almodóvar no tienen mensajes políticos. Sostengo que Almodóvar transmite un mensaje político contra el franquismo en una manera única en comparación con las películas autorales y "nacionales" de la época (como las de Saura y Erice por ejemplo), porque en vez de criticar el régimen con representaciones de la lucha psicológica y los efectos del pasado traumático, Almodóvar eligió representar un movimiento caracterizado por su ruptura con el pasado, mirando hacia el futuro.

1.1. La descentralización del franquismo y la centralización de grupos antes reprimidos

En contraste con las representaciones del franquismo en las películas autorales, los franquistas son representados por Almodóvar como caricaturas insignificantes en el contexto del Madrid de la movida. Como he mencionado antes, Madrid fue la capital del régimen y por eso la ciudad fue estigmatizada en otras regiones de España. Con su descentralización del franquismo y su centralización de grupos marginales y antes reprimidos como las mujeres y los homosexuales, Almodóvar transmite un mensaje político que redefine la jerarquía social de Madrid como dominada y liderada por gente antes reprimida. En este caso, los franquistas son puestos al

margen y las mujeres y los homosexuales ocupan el centro de atención y obtienen poder social en esta nueva Madrid.

Pepi, Luci, Bom está enfocada en la amistad y las relaciones entre Pepi, Luci y Bom. Sin analizar otras cosas, ya podemos ver desde el título la manera en que un grupo marginalizado por el franquismo (las mujeres) se coloca en el centro, en vez de la periferia, del enfoque. Paul Julian Smith explica la amistad entre las tres mujeres como "the product of a marginalization which women have turned to their advantage" (Smith 10). Por el otro lado, el tratamiento y representación de las personas que no toman parte en la contracultura de la movida, especialmente del policía, es cómico. El policía es descrito por Paul Julian Smith como "a caricature Fascist, as brutal as he is corrupt" (Smith 10). El policía es sexista y se opone a la democratización del país fuertemente. En la mesa durante el desayuno, él está leyendo las noticias cuando le dice a su hermano herido, "este país, con tanta democracia, no sé dónde vamos a llegar. Hay que darles un escarmiento a estos comunistas. Déjalo de mi cuenta" (12:07). Su hermano responde que él no quiere publicidad por el ataque que ha sufrido por el grupo Bomitoni y después el policía mira a la audiencia y dice: "Si llega a pasarme a mí, saco la pistola y los acribillo a balazos" (12:20). El policía es violento y ve la democratización del país como una amenaza, un sentimiento popular de los franquistas de la época.

En otras escenas, el policía enfatiza los roles de género tradicionales. Cuando Luci, su esposa, vuelve de su "clase" de tejido con Pepi, el policía le pregunta sobre la clase y dice: "De todas maneras, ya sabes que no me gustan nada las historias de mujeres independientes y demás" (21:19). Después, él dice que ella tiene que preparar la comida porque él tiene hambre. Aunque el policía habla con ella en una manera que sugiere que tiene dominio sobre ella, él no tiene

ningún poder cuando ella sale de la casa. En desesperación, él llama a la estación de policía: "No hay ningún medio posible por el que puedo obligar a mi mujer a volver a.. A mi casa?" (40:05) y el otro policía responde: "No hay ninguna ley que prohiba que una mujer casada con un policía se convierta de la noche a la mañana en groupie de un conjunto de rock. Además, si emprendes un juicio se te echarán encima todas las feministas del país" (40:18). El policía no está protegido por la ley en esta situación, y su amigo se da cuenta que las tornas han cambiado en términos de quién tiene poder en esta nueva Madrid. El policía es presentado como débil en esta situación, y las feministas del país son presentadas como fuertes y capaces de derrotar al policía. Cuando él secuestra a Luci fuera de la discoteca, la amenaza y Luci responde con: "Eso sería si tuvieras cojones" (1:05:08). Después, le pega. Aunque esta violencia contra Luci representa el dominio del policía sobre ella, podemos preguntar quién tiene dominio en realidad. Sabemos que Luci es masoquista, y por eso le gusta la violencia y el maltrato. Este humor negro por parte de Almodóvar permite que Luci, con la paliza, obtenga lo que quiere y "ganar" al final. El hecho de que el policía permanece sin nombre en la película es fascinante también, porque le quita individualidad. Él no tiene identidad, y está reducido a una caricatura de policía. Con sus representaciones del policía y Pepi, Luci y Bom, Almodóvar caricaturiza los residuos del franquismo mientras aumenta la importancia y poder de las mujeres. El franquismo es ridiculizado, y los hombres en general están puestos en la periferia en *Pepi, Luci, Bom*.

Aunque *Laberinto de pasiones* no tiene un personaje tan claramente asociado con el franquismo, sí presenta mucha centralización de las mujeres y personajes homosexuales. La película se enfoca en las relaciones sexuales de estos grupos oprimidos por el franquismo, y como veremos, normaliza estas relaciones. Cuando tomamos las dos películas en cuenta, está

claro que Almodóvar representaba Madrid como un lugar en que el franquismo perdía poder y los grupos antes reprimidos obtenían reconocimiento, poder y libertad de expresión.

1.2. La representación de Madrid como una ciudad moderna

La ciudad de Madrid es muy importante cuando consideramos estas primeras películas, porque la ciudad era identificada por muchos con la dictadura de Franco, debido a su estatus como capital. Por eso, fue estigmatizada después de la muerte de Franco y el deseo de redefinir la identidad madrileña creció (Stapell 21). Esta redefinición empezó a ocurrir hacia los años finales del franquismo. Cuando la liberalización de la economía española empezó a ocurrir en los años 60 por causa de los planes de desarrollo del régimen, los madrileños fueron expuestos a nuevas influencias y estilos de vida de otros países occidentales. Esta apertura causó cambios en la ciudad: de acuerdo con Hamilton Stapell, "This embrace of a modern western culture was also what separated the capital from the rest of Spain, as no other region had identified itself with modernity to quite the same degree. In this way, Madrid's regional identity was based on a culturally vigorous present, and not on a real or imagined past" (Stapell 121). Este "presente culturalmente vigoroso" conecta directamente con la movida, y es definido por las nuevas influencias de música punk y rock, la moda, el uso de drogas/alcohol y la libertad sexual.

Los conciertos y las nuevas influencias de música punk y rock eran aspectos integrales de la movida, y hay escenas en las dos películas que analizo en este capítulo en que podemos ver representaciones de esta nueva cultura musical. Por ejemplo, en *Pepi, Luci, Bom*, después de su violación, Pepi va al ensayo de Bomitoni (un grupo de rock). El escenario no es muy profesional; el grupo está practicando en un apartamento decrépito y sucio (podemos ver el material aislante de la pared). Bomitoni es un ejemplo de un grupo que representa la actitud de ruptura por medio

de un punk al estilo “hazlo tú mismo”, al que se refiere Paul Julian Smith en sus comentarios sobre la película (Smith 13). En el concierto de Bomitoni, hay muchos jóvenes que gritan “Bomitoni!” con mucha energía, y un hombre vestido de mujer (Fabio McNamara) presenta el grupo en inglés (fig. 1).

Laberinto de pasiones también tiene muchas escenas que representan los conciertos y el surgimiento de la música rock y punk en la ciudad. Después del concierto del grupo de Sexi, un hombre le pregunta a su amigo: “¿Poco público, no?” y su amigo responde: “Poco público pero muy entusiasta” (28:35).



Fig. 1. Fabio McNamara, vestida en “drag”, haciendo la presentación de Bomitoni (Almodóvar 46:03)

Había mucho entusiasmo por la música rock y punk en esta época, independientemente del hecho que muchos grupos fueron amateurs, porque esta nueva cultura de “punk” estaba de moda. En una escena de *Laberinto de pasiones* con Almodóvar, él y McNamara presentan el grupo de rock “Ellos”, y los dos cantan una canción llamada “Suck it to me,” vestidos en “drag” (fig. 2). Esta aparición cameo de Almodóvar es fascinante, porque él y McNamara daban conciertos durante la movida en que los dos llevaban ropa de mujer; por eso, esta escena puede ser una representación precisa de un concierto de entonces y representativa de la manera en que Almodóvar participó en esa época.

Durante la dictadura, los trajes regionales típicos y folclóricos fueron promovidos para crear la imagen de un español típico e ideal en el contexto de lo castizo. En contraste, la manera en que la gente se viste en las películas es completamente diferente y señala la llegada de la modernidad a Madrid. En *Pepi, Luci, Bom*, muchos de los hombres llevan chaquetas de cuero típicamente asociadas con la cultura "punk" y muchas mujeres llevan ropa de colores vivos y brillantes. También, hay instancias en que los hombres llevan ropa de mujer; por ejemplo, cuando McNamara está presentando el grupo de Bomitoni, lleva un leotardo brillante con una peluca púrpura y gafas de sol. En la discoteca, Pepi, Luci y Bom llevan también ropa de colores brillantes y en el fondo hay un hombre con un traje blanco y gafas de sol.



Fig. 2. Almodóvar y McNamara (Almodóvar 30:30)

El cambio en la ropa que lleva Luci durante la película es muy significativo, porque ella lleva ropa muy tradicional al principio y en las interacciones con su marido, pero con Pepi y Bom, lleva ropa de colores vivos y moderna. La evolución de lo que lleva Luci durante la película es indicativa de los efectos e influencias que la movida tuvo en la presentación de uno mismo. Podemos ver este énfasis en la apariencia en *Laberinto de pasiones* también. En una de las primeras escenas, Fabio aparece con una chaqueta de cuero y maquillaje. Del mismo modo,

Sexi y sus amigas visten ropa de colores vivos. El impacto de la moda y el énfasis en la apariencia en Madrid son representados bien en estas primeras películas.

La movida también se relaciona con el uso de drogas y alcohol, cosas que contribuyen a la actitud y percepción celebratoria del movimiento. Por eso, como es lógico, estos elementos son prominentes en estas primeras películas. En la primera escena de *Pepi, Luci, Bom*, Pepi está arreglando sus plantas de marihuana cuando el policía las ve (1:25). Después, para pagar la ayuda de Bomitoni en el ataque a Juan, usa estas plantas como moneda. En otra escena, la del concierto de Bomitoni, un hombre vomita y dice que "he estado bebiendo y fumando" (47:06) y en otra, cuando Pepi, Luci, y Bom están discutiendo el guión de la historia de Luci y Bom, Pepi ofrece una "rayita" de cocaína a Luci. En *Laberinto de pasiones*, los personajes también participan en el uso de drogas y alcohol. En la primera escena, Fabio habla con una amiga de la que dice que "¡overdose!" después de beber dos copas (fig. 3).



Fig. 3. Fabio bebiendo en el Rastro (Almodóvar 2:41)

También la letra de la canción de Almodóvar y McNamara ("Suck it to me") está muy enfocada en las drogas: los dos cantan "You want money, you want vicios, you want drugs. All drugs. Drugs, drugs, drugs" (31:04). Después, los dos hacen una llamada y respuesta, en que cantan "Cocaina, tonifica. Heroína, crea síndrome. Marihuana, coloca. Bustaid, relaja. Valium 15,

estimula. Dexedrina, enloquece. Sosegón, alucina. El opio, amodorra. Angel dust, es total" (31:13).

Con estas representaciones de la prevalencia de drogas y alcohol en Madrid durante la movida, podemos ver una manera en que muchos madrileños celebraban la modernidad recién descubierta. También podemos ver una imagen de España diferente de la que había proyectado el régimen de Franco. El uso de drogas y alcohol durante el franquismo no había sido tan público o prevalente, y por eso la representación de las fiestas locas es una desviación de la identidad "pura" de Franco. Además, el uso de alcohol fue una actividad principalmente reservada a los hombres durante el franquismo, y por eso la participación de todos en este consumo y en estas fiestas representan un nuevo entendimiento de las relaciones de género. Por eso, aunque estas escenas son cortas, son relevantes. Ellas enfatizan las ropas y actitudes "modernas" que contrastan fuertemente con la identidad española proyectada por el franquismo.

Uno de los indicadores más fuertes de la modernidad de Madrid durante la movida fue la libertad sexual que muchos madrileños experimentaron. Durante la dictadura, las expresiones de sexualidad fuera del matrimonio habían sido consideradas como violaciones del código moral impuesto por Franco y la Iglesia. Este código moral impuesto por la Iglesia limitaba la expresión de la sexualidad, particularmente de las mujeres; de acuerdo con Daniel Linder, "any kind of sex that did not serve the male patriarchal model -premarital sex, sex for pleasure, extramarital sex, sex with same-gender partners, and so on- was officially banned" (Linder 157). También, los homosexuales podían ser perseguidos por la ley desde que la ley de vagos y maleantes fue modificada en 1954. Por eso es importante la representación de la libertad sexual en esta nueva España. Almodóvar incorpora en estas películas varios tipos de actividades sexuales:

heterosexuales, homosexuales, masoquistas, etc. En una escena de *Pepi, Luci, Bom* muy famosa y estudiada por los críticos, Bom orina en Luci porque Pepi dice que Luci tiene calor; Luci se excita, y después ellas tienen una conversación normal. La integración de este acto explícito y pornográfico en un escenario cotidiano es revolucionaria y es una subversión de algo tabú durante el franquismo, el sexo entre mujeres. En otra escena, Luci se refiere a "la ola de erotismo que nos invade" (39:10) irónicamente. Dado que ella es masoquista y su marido es violador y maltratador, esta ola permite que realice sus deseos masoquistas gracias a la libertad sexual de la movida.

Podemos ver otra representación de sexualidades alternativas en la letra de la canción de Bomitoni, "Murciana marrana". El estilo de la canción es similar al estilo de rock británico, con letras llenas de palabrotas (fig. 4). Por ejemplo, Bom canta "Te quiero porque eres sucia, guarra, puta y lisonjera, la más obscena de Murcia" (47:43). La letra de la canción representa la subversión de una canción de amor típico; con la descripción explícita del amor sexual entre dos mujeres que no conduce al sacramento del matrimonio.



Fig. 4. Bomitoni cantando "Murciana marrana" (Almodóvar 47:49)

La escena de las "Erecciones generales" es una buena representación de libertad sexual también. Después de la medida de los tamaños de los penes de algunos hombres, el ganador puede escoger

a alguien para hacer lo que quiera; él elige a Luci y dice “quiero que Luci me la chupe” (32:09). Mientras este acto está ocurriendo, en un apartamento cercano, una pareja discute sobre el hecho que los dos no han tenido sexo en mucho tiempo. Ella habla en voz muy alta y tiene barba. Después, se afeita la barba y tiene sexo con su marido. Durante el sexo, el marido mira la competición con unos prismáticos, asumiendo el rol de voyeur. Aquí se muestra la prevalencia de la libertad sexual en espacios públicos y privados, y también se representan varias identidades sexuales.

Podemos ver representaciones de la libertad sexual en *Laberinto de pasiones* también, especialmente porque la trama de la película enfoca las relaciones sexuales de los personajes principales. Al principio de la película, Almodóvar normaliza el sexo y el deseo homosexual cuando él combina tomas de las miradas de Riza y Sexi con otras de las entrepiernas de varios hombres en la primera escena. Con esta combinación, no hay distinción entre la mirada heterosexual y la mirada homosexual y así se normaliza del deseo homosexual desde el comienzo. En esta escena Fabio que está atraído a Riza, le pasa una nota en el café que dice, “Sí, me guxtaría hacerte pheliz (taylor) exta tarde”. Al mismo tiempo, Sexi está hablando con unos chicos sobre una fiesta en su casa y dice, “habrá música, alcohol, videos pornos, drogas” (4:25). Estas dos interacciones representan otra vez el gran contraste entre la moral sexual prevalente durante la dictadura y la libertad sexual experimentado por muchos españoles durante la movida.

El personaje de Riza es interesante, porque él es un hombre exiliado de un país del Oriente Medio. Históricamente, la homosexualidad es tabú en el Oriente Medio y por eso la colocación de un noble homosexual de Tirán en Madrid es una subversión de las normas de preferencia sexual y muestra Madrid como un asilo para los perseguidos en otros lugares.

Cuando Toraya está buscando a Riza, llama a Mohammed para pedirle consejos. Mohammed dice que Riza está en Madrid, "la ciudad más divertida del mundo" y que ella tiene que buscarlo en las "saunas, los bares de locas" (21:11). Estas sugerencias de Mohammed sobre los espacios en que Toraya puede buscar a Riza implican la intención de Almodóvar de hacer visible la creación de espacios homosexuales en la ciudad. Es también interesante que mientras Toraya está llamando a Mohammed, Riza está en el fondo con Sadec, momentos antes de salir para tener sexo. La inclusión de Riza y Sadec en el mismo cuadro de Toraya muestra una vez más la normalización de la homosexualidad. En otra escena, durante su búsqueda de Riza, Toraya camina por un parque y en su camino y siguiente paseo en taxi, podemos ver hombres en parejas, y también hombres solos, de pie en posiciones seductoras (fig. 5). Estas representaciones ofrecen una imagen de Madrid como una ciudad moderna y tolerante de una variedad de identidades sexuales, que es una desviación importante de la represión de homosexuales en la España de Franco.



Fig. 5. La búsqueda de Riza por Toraya (Almodóvar 1:03:12, 1:03:23, 1:03:31)

1.3. El mensaje político de *Pepi, Luci, Bom* y *Laberinto de pasiones*

Pepi, Luci, Bom y *Laberinto de pasiones* son desviaciones claras del cine de autor español de la época, porque son más una representación del presente que un enfoque psicológico en el pasado. Este enfoque en el presente ha sido señalado por críticos y explicado por

Almodóvar como resultado de una actitud de "pasotismo" político. Por ejemplo, la escena de "Erecciones generales" es una parodia de las elecciones generales que ocurrieron en 1977, tres años antes del estreno de *Pepi, Luci, Bom*. También, el hecho que el policía en esta película tiene un hermano gemelo puede ser leído como un comentario político. Después de la violación de Pepi, cuando los miembros de Bomitoni se preparan para atacar al policía, se visten en una manera tradicional y cantan una zarzuela para atraer al que ellos piensan es el policía (fig. 6). El uso de la ropa y la canción tradicional como disfraz es cómico, porque esta ropa parece ridícula en el contexto de la nueva Madrid y una referencia clara a lo castizo y su importancia durante la dictadura. También, Almodóvar presenta el hombre confiado en lo "tradicional", pero al final la tradición es engañosa y como resultado él es herido.



Fig. 6. Bom, con los miembros del Bomitoni antes de atacar a Juan (Almodóvar 9:03)

Esta escena puede interpretarse como un comentario sobre la fidelidad de los conservadores y los franquistas a la tradición, y como un comentario astuto y político de Almodóvar sobre el efecto autodestructivo del franquismo.

La explicación de estas películas como obras sin mensajes políticos es una simplificación excesiva, porque estas películas se destacan en comparación con otras películas españolas del tiempo. Cuando *Laberinto de pasiones* se estrenó en 1982, los críticos de cine español fueron

"confronted by a defiantly chaotic and aggressively heterogeneous work" (Smith 29). *Laberinto de pasiones* dejó a muchos críticos confundidos porque es una película muy caótica que representa la nueva cultura que la movida trajo a España. Por eso, la película no fue aceptada como parte de la corriente dominante. Como resultado, la película generó una base de seguidores, como un culto. Paul Julian Smith hace una comparación entre la película y un niño adoptado; dice "it was rejected by established critics and achieved its final status only when taken to its heart, like an adopted child, by later, more sympathetic audiences" (Smith 32). La audiencia española es muy importante cuando consideramos el mensaje político de las películas, porque muchas personas probablemente reconocieron los chistes o parodias contra el franquismo. Por eso, se puede decir que Almodóvar transmite un mensaje político implícito contra el franquismo con la presentación de España como progresista y moderna, y la "caricaturización" de franquistas en sus primeras películas. Además, la nueva sociedad feliz y alegre, que celebra la libertad sexual, la cultura "punk" y el uso de drogas y alcohol es justo lo contrario de la imagen que había proyectado el franquismo y promueve una identidad española muy diferente.

Estas películas también representan el punto de divergencia entre Almodóvar y el cine de la corriente dominante en España durante la Transición. Como he discutido antes, el cine promovido por la Academia es el cine social, en que las películas trataban el pasado traumático u otros aspectos sociales, económicos o políticos que se consideraban temas serios. Estas películas usan dispositivos sociólogos y psicológicos para confrontar el pasado franquista, pero en las películas de Almodóvar este tratamiento es casi abandonado; Smith dice "there is neither reverence for psychic trauma nor concern for social injustice" (Smith 34). Por eso, estas primeras

películas de Almodóvar no caben en el modelo de cine social de la Academia y su cultura hegemónica, y desafían la cultura "alta". La nueva cultura en el universo de Almodóvar representa la inclusividad de la movida y la actitud de "anything goes" en Madrid. Para resumir, estas películas son inherentemente políticas debido a la decisión de Almodóvar de evitar la representación del franquismo como parte de la psique española. En vez de eso, él elige representar un movimiento contracultural en que hay una ruptura con el pasado que le quita importancia al franquismo y se enfoca en la promoción de una imagen alternativa de España con nuevas formas de comportamiento y valores sociales que miran al futuro en vez de recrear el pasado traumático.

Capítulo 2. El "desecho histórico" y la redefinición de espacios asociados con símbolos "nacionales"

Franco usaba la religión y muchas tradiciones españolas relacionadas con "lo castizo" como la copla, la zarzuela, los trajes regionales típicos, y la corrida de toros para promover su idea de la España esencial. Como resultado, los ritos católicos y estas tradiciones se convirtieron en símbolos nacionales de España. La manera en que Almodóvar usa estos símbolos ha sido definida como "desecho histórico" por Yarza; D'Lugo describe estos símbolos como "the historical dregs of cultural forms and styles identified with Francoist culture" (D'Lugo 5). Yarza, por otra parte, describe estos elementos como componentes de "una visión idealizada de Andalucía, de su música y de su pueblo" (Yarza 16). El uso de la palabra "dregs" por D'Lugo en la definición del "desecho histórico" implica que estos símbolos son residuos indeseables del pasado. Por eso es importante el proyecto de Almodóvar, que recicla estos símbolos anticuados en sus películas, poniéndolos en nuevos contextos modernos. También propongo que con este reciclaje, Almodóvar simultáneamente está creando un "des-hecho histórico", con que él deconstruye las estructuras y normas monolíticas del pasado franquista.

Almodóvar usa símbolos fuertes del franquismo (la Iglesia Católica y la corrida de toros), y ahora anticuados de la España "esencial", en contextos modernos para redefinir los roles de género, la sexualidad y la identidad nacional de España en general. Este capítulo se centra en la manera en que Almodóvar resignifica los espacios asociados con estos símbolos, y cómo esta resignificación contribuye a la redefinición de la identidad nacional, en los filmes *Entre tinieblas* y *Matador.*

2.1. El convento, la capilla y otros espacios religiosos

Como he mencionado antes, la Iglesia Católica durante la dictadura de Franco tenía mucho poder porque tenía el apoyo del Estado y control del sistema de educación. De acuerdo con Paul Julian Smith, el régimen de Franco promovía películas piadosas y sentimentales, como *Marcelino, pan y vino* (1954), que muestran lo religioso en una perspectiva positiva (Smith 39). Cuando *Entre tinieblas* se estrenó, algunos críticos leyeron la película como una película anti-religiosa, pero Almodóvar dice que ésta no fue su intención. Dice que más que criticar la religión, lo que quería era revelar los valores que propone la religión y presentar las enseñanzas del catolicismo en una manera objetiva (D'Lugo 36). Esto concuerda con la descripción que hace Allinson de la trama de la película como "the result of discrepancy between the social role of religion under Franco and its redundancy in the anything goes culture of democratic Spain" (Allinson 31). Almodóvar usa el convento, que puede considerarse en la España de la Transición como simbólico de un residuo cultural del pasado (parte del "desecho histórico), en un acto de reciclaje y resignificación de la simbología católica que tanto había usado el franquismo.

El convento en general es un ejemplo de "desecho histórico", porque puede ser considerado como un residuo de la dictadura de Franco. Pero la función del convento en la película es muy diferente de su función en el pasado. Cuando la Madre Superiora está hablando con las otras hermanas sobre el futuro del convento, ella dice que en poco tiempo "estará lleno de asesinas, drogadictas y prostitutas" como en el pasado, pero no es exactamente como en el pasado. Allinson dice que el convento en *Entre tinieblas* sirve como un "haven for immorality" (Allinson 31), en el sentido de que ofrece seguridad y refugio para pecadoras. Esta "inmoralidad" de que habla Allinson probablemente se refiere al uso de drogas dentro del convento y define la manera en que sería visto por la tradición católica española. Pero en mi opinión, esto es

irrelevante cuando consideramos la manera en que las monjas siguen las enseñanzas de Jesús sobre el perdón y el amor.

El convento, como Jesús, existe para servir a las pecadoras. En una interacción con Sor Estiércol, Yolanda aprende que la Madre Superiora había redimido a Sor Estiércol cuando mintió en un tribunal por ella. Sor Estiércol también dice que la traficante de drogas, que se llama Merche, es una "antigua redimida" y la Madre Superiora todavía sigue siendo su "guía espiritual". En la escena antes de esta interacción, la Madre Superiora está comprando heroína, cocaína y LSD para su propio uso y también para otras hermanas. Aunque es muy fácil decir que Almodóvar está mostrando las monjas como pecadoras y drogadictas, en un nivel fundamental, las monjas y el convento están siguiendo las enseñanzas de Jesús sobre el perdón y el amor cuando aman a todas las mujeres de la calle y les ayudan. En vez de verlo como un "haven for immorality", por tanto, el convento podría interpretarse como representativo de una nueva moralidad que sigue las enseñanzas de Jesús en una manera poco ortodoxa. Almodóvar toma este espacio casi obsoleto y le da nuevos significados a su uso en un contexto moderno. Así, se puede explicar el título de la película como una alusión a cómo el Nacional Catolicismo oscureció las verdaderas enseñanzas de Jesús en vez de preservarlas. El convento representaría las "tinieblas" oscuras, pero dentro sw las "tinieblas" son las hermanas, quienes proveen luz con sus actos de piedad verdaderamente católicos.

Muchos críticos han analizado la relación lesbiana entre Yolanda y la Madre Superiora y la cuestión del deseo en el convento. Almodóvar dice que él usa la religión para comentar sentimientos humanos como el amor y que él quería convertir el idioma de la religión en un idioma entre amantes (Strauss 37). Una escena muy citada en el discurso de la relación entre

Yolanda y la Madre Superiora es la escena cuando las dos cantan el bolero "Encadenados" en el despacho de la Madre Superiora. El fotograma muestra un primer plano que presenta la interacción entre la Madre Superiora y Yolanda como una seducción (fig. 1) y la letra de la canción describe su amor como "martirio" y una forma de "atormentarnos". Esta escena representa el deseo de la Madre Superiora por Yolanda, y esta expresión del deseo sexual dentro de un lugar típicamente asociado con el celibato puede verse como una estrategia que Almodóvar utiliza para convertir el idioma de la religión en un idioma humano o de amor erótico. Paul Julian Smith dice "[the] religious iconography of Dark Habits forms a medium in which women can act out their fantasies to and for one another" (Vernon & Morris 36).



Fig. 1. Secuencia que representa el deseo lesbiano de la Madre Superiora por Yolanda (Almodóvar 34:30, 34:37, 35:34)

El uso de un bolero viejo y tradicional en esta escena es otro ejemplo del uso de "desecho histórico" en un contexto moderno. Esta escena recontextualiza el discurso de los boleros, que típicamente representan el deseo heteronormativo y no siempre correspondido, al aplicarlo al deseo homoerótico. El convento en *Entre tinieblas* sirve aparentemente como un lugar donde las pecadoras pueden ser redimidas, pero en realidad es un lugar en que las mujeres pueden perseguir sus fantasías. El deseo lesbiano en un convento es una subversión del modelo tradicional de sexualidad y recuerda por oposición a la persecución de los homosexuales durante la dictadura de Franco; una persecución como dije antes, amparada por la ley desde el año 1954.

Cuando Yolanda llega al convento, las hermanas están cantando una canción religiosa como parte de una ceremonia; cuando ella abre la puerta, está rodeada de un halo de luz brillante, lo que crea un contraste entre la oscuridad dentro del convento y el brillo de afuera (fig. 2). De acuerdo con Paul Julian Smith, la llegada de Yolanda tiene una connotación religiosa porque aparece una Anunciación (Vernon & Morris 33), es decir el momento en que el ángel Gabriel visitó a la Virgen María para decirle que ella sería la madre de Jesús (BBC 2009).



Fig. 2. Yolanda llega al convento, rodeada de luz brillante (Almodóvar 14:45)

Pero esta Anunciación moderna no evoca o "anuncia" la maternidad, sino que provoca el deseo lesbiano de la Madre Superiora por Yolanda. De este modo, Almodóvar resignifica y subvierte el rito católico de la Anunciación. En "Lesbian Comedy, Lesbian Tragedy", Paul Julian Smith dice que el humor en *Entre tinieblas* depende del contraste entre lo que es natural para los personajes en la película y lo que es poco normal para la audiencia, que sigue reconociendo los residuos culturales del pasado franquista (Vernon & Morris 33). En la escena antes mencionada, la audiencia sabe que ni Yolanda ni la Madre Superiora son "ángeles", y por esto la representación del encuentro como la Anunciación es paradójica y es graciosa. Otro chiste que Almodóvar hace sobre el pasado intolerante de Franco ocurre cuando las hermanas hablan de la muerte de Virginia como resultado del canibalismo en África. Esta causa de la muerte puede

interpretarse como una burla de Almodóvar, porque Franco presentaba todo lo "extranjero" como peligroso para la pureza esencial de España. De este modo, la xenofobia del régimen aparece como un residuo del pasado que es reciclado cuando las hermanas recuerdan la memoria de la hermana fallecida.

En su entrevista con Fréderic Strauss, Almodóvar dice: "the vocation of the nuns in my film is entirely Christian; they simply follow the words of Christ's apostolate. To save man, Christ became man and experienced man's weakness" (Strauss 33, traducción de Beignet). Almodóvar ha dicho que él quería mostrar la religión (especialmente el Humanismo Cristiano) en una manera objetiva, y con esta cita él expresa su deseo de tomar las enseñanzas de la Biblia literalmente y mostrar el proceso por el que las hermanas "se convierten" en mujeres "normales" y experimentan las debilidades de las "pecadoras" para así ser capaces de salvarlas. Por ejemplo, para ganar la confianza de Yolanda, la Madre Superiora le ofrece heroína (fig. 3). Aunque las acciones de las hermanas pueden ser consideradas como "tabú" desde el punto de vista de la Iglesia, las hermanas encarnan aspectos importantes de la palabra de Jesús, como la piedad, el amor y la compasión.



Fig. 3. La Madre Superiora usando heroína para ganar la confianza de Yolanda (Almodóvar 20:25)

Porque ellas representan estos elementos fundamentales de la palabra de Jesús, podemos comparar la cercanía al evangelio de las hermanas con la lejanía del mismo que representan muchos de los seguidores del Nacional Catolicismo, como la marquesa. El Nacional Catolicismo y los valores asociados violan las ideas de amor y compasión hacia todos y en este sentido, podemos considerar que estas monjas son "mejores católicas" que los seguidores del Nacional Catolicismo (como la marquesa).

Con la representación del convento de las redentoras humilladas como un lugar que permite la expresión del deseo lesbiano y un lugar en que las hermanas tienen sus propios intereses, valores del humanismo cristiano y vicios "contemporáneos", Almodóvar usa el "desecho histórico" asociado con el Nacional Catolicismo y resignifica estos residuos culturales, subvirtiendo el significado que les había dado el franquismo. A la vez, "re-hace" el entendimiento de la religión para la nueva sociedad española. Dicho de otro modo, la representación de las monjas como seguidoras de las verdaderas enseñanzas de Jesús cuestiona la fidelidad de los seguidores del Nacional Catolicismo al evangelio.

En *La ley del deseo*, Tina y Ada, vestidas muy modernas con faldas y gafas de sol rojas, visitan la capilla en la que Tina había sido monaguillo en el pasado. Similar al convento en *Entre tinieblas*, la capilla parece decrépita y abandonada, como un residuo del pasado. Las dos pueden entrar en la capilla porque hay un hueco en la valla; Tina exclama: "Ay, todavía está el hueco, no lo han reparado" (20:12). Esta referencia a la falta de cambios y reparaciones enfatiza el hecho que estos residuos del pasado están "viviendo" entre pasado y presente. Antes de entrar, Tina dice: "Cuantas pajas me habré hecho yo en este lugar" (20:19). Después, confronta al Padre Constantino, y él dice que ella le recuerda a un chico del pasado. Tina revela que el chico es ella

y la conversación implica que Tina fue abusada por Constantino cuando Tina era niño. Cuando ella dice que quiere ser parte del coro, el padre dice "Aquí no, por favor.. Si es a Dios a quien buscas, mira en cualquier iglesia" (22:21). Tina se enfada porque sus recuerdos están en la capilla, y él le aconseja: "huye de ellos, como yo he huido" (22:29). Este consejo revela que en el pasado, debajo de la superficie moralista del franquismo, la Iglesia había sido un espacio para el abuso de poder y la violación de jóvenes en vez de un espacio religioso. También, el enfrentamiento de Tina con el Padre es interesante porque es la primera vuelta de Tina a la capilla desde su cambio de sexo. Aunque ella ha cambiado mucho, el padre Constantino continúa en la capilla. Esto sugiere la posible continuidad del abuso de menores en el presente por parte de las figuras religiosas masculinas.

La escena final de *La ley del deseo* es un ejemplo muy claro del reciclaje del "desecho histórico" asociado con la música (el bolero) y la iconografía religiosa. En esta escena, cuando Antonio y Pablo se besan, el bolero "Lo dudo" se reproduce en el fondo en una manera muy similar a la escena de "Encadenados" entre la Madre Superiora y Yolanda. Otra vez, Almodóvar resignifica el bolero cuando lo usa para representar el amor homosexual. Después de que Antonio se suicida, Pablo lo abraza al lado de un altar en llamas. La manera en que Pablo lo abraza es casi idéntico a la manera en que María abraza a Jesús en la Pietà de Michelangelo (fig. 4). Pero la Pietà en *La ley del deseo* involucra a dos homosexuales, que acaban de hacer el amor mientras en el fondo arde el altar de la Cruz de Mayo que habían puesto Tina y Ada. Con esta representación, Almodóvar usa símbolos religiosos que son parte del "desecho histórico" para subvertir los valores tradicionales del Nacional Catolicismo y crea un paralelismo entre el amor entre homosexuales y el amor entre María y Jesús, madre e hijo.



Fig. 4. La Pietà en *La ley del deseo* (Almodóvar 1:39:36)

2.2. La redefinición de espacios asociados con la corrida de toros

Almodóvar también hace una redefinición de un espacio tradicional en *Matador*. En la escuela de tauromaquia, cuando el detective está mirando las entrepiernas de los estudiantes (fig. 5), un espacio asociado con concepciones tradicionales de la heterosexualidad agresiva queda convertido en un sitio en que un hombre muestra sus deseos y fantasías homosexuales. La corrida de toros es una representación de la masculinidad y la tradición en España, y la escuela de tauromaquia es uno de los espacios que enseña la masculinidad. Mientras los estudiantes están aprendiendo las técnicas para torear, la audiencia mira sus entrepiernas desde la perspectiva del detective (un representante de poder institucional).



Fig. 5. La escuela de tauromaquia como un sitio en que el deseo homosexual es expresado (Almodóvar 58:32, 58:44)

Esta transformación de un espacio tradicionalmente asociado con la masculinidad a un sitio en que los estudiantes son cosificados por la mirada de un detective homosexual es un ejemplo de la re-apropiación del "desecho histórico" por parte de Almodóvar.

En la escena final, cuando Diego y María están en la casa en el campo, Almodóvar hace una integración de muchos símbolos españoles que pertenecen al "desecho histórico" para representar el encuentro final de los dos amantes (fig. 6). Diego lleva su traje de luces y María lleva una capa. En el fondo, podemos oír el bolero "Espérame en el cielo". Paul Julian Smith describe esta escena como "ostentatiously folkloric, dense with the iconography (flowers, music, costume) of the *españolada*" (Julian Smith 76). La españolada describe las representaciones exageradas y estereotípicas de los españoles en el cine popular de los años 60 y 70. Con la ubicación de la casa (en el campo) y el uso de símbolos nacionales como la ropa de la fiesta, esta escena final toma los elementos de la corrida de toros y los pone fuera de contexto. La "meta-corrida" de Diego y María termina cuando la mujer mata a Diego, el matador jubilado. La presencia de estos elementos simbólicos de la España vieja en una escena de amor y la inversión de roles de género es un ejemplo del reciclaje del "desecho histórico" que Almodóvar utiliza para redefinir los símbolos nacionales viejos en el nuevo contexto de España durante la Transición.

Con sus representaciones fílmicas de símbolos asociados con la España de Franco y la recontextualización de estos símbolos anticuados, Almodóvar nos provoca a repensar la identidad nacional de España. En *Entre tinieblas,* Almodóvar cuestiona la religiosidad de los seguidores del Nacional Catolicismo mientras expone el contraste entre la labor de las monjas en

el convento con las actitudes de la Marquesa y de la jerarquía eclesiástica. Además, transforma los sitios y espacios que fueron asociados con los valores de la España antigua (el convento y la escuela de tauromaquia) en sitios en que los personajes pueden expresar sus deseos sexuales anteriormente reprimidos bajo del régimen de Franco. Al mismo tiempo, la continuidad de la capilla en *La ley del deseo* alude al uso de un espacio supuestamente sagrado como refugio para sacerdotes pederastas en el pasado y quizás en el presente también. El tratamiento de espacios antes asociados con el franquismo por Almodóvar contribuye a redefinir la identidad nacional porque estos espacios reciben nuevos significados que subvierten los valores del pasado.



Fig. 6. El encuentro final entre Diego y María (Almodóvar 1:38:53)

Capítulo 3. La apropiación de instituciones tradicionales (la tauromaquia y la familia) para redefinir el género y la sexualidad

La sociedad franquista fue marcada por la demarcación clara de roles de género. En sus películas de los 80, Almodóvar deconstruye esta demarcación y cuestiona estos roles de género rígidos con sus representaciones y redefiniciones de la familia y la corrida de toros. Una manera en que Almodóvar hace esto es jugando con la perspectiva de la cámara y la mirada: en la crítica feminista del cine, el concepto de la mirada masculina y los fetiches sexuales asociados con esta mirada han sido muy estudiados y se revela que en el cine las mujeres son representadas generalmente como objetos del deseo masculino.

Con la creación de la Sección Femenina de la Falange en 1934, muchas de las mujeres en España siguieron la idea que la obligación de las mujeres era ser madres domesticadas y piadosas. De acuerdo con Mercedes Carbayo-Abengózar, la Sección Femenina decía que las mujeres eran responsables de defender la Patria y la civilización cristiana a través de sus familias (Carbayo-Abengózar 86). La familia "ideal" tenía mucha importancia durante la dictadura, porque marcaba claramente los roles de género. De acuerdo con Gema Pérez-Sánchez, el fascismo español quería enfatizar las diferencias entre la función de hombres y mujeres para presentar el país como vigoroso y masculino, y para lograr esto el rol de las mujeres tenía que ser pasivo (Pérez-Sánchez 12).

La corrida de toros también es un espectáculo con roles de género muy delineados. Todavía hoy es una actividad asociada con los hombres y la masculinidad. Shubert menciona un capítulo en la enciclopedia *Los toros* de José María Cossío, que está dedicado a las "señoritas toreras". En este capítulo, Cossío condena la participación de las mujeres en la corrida como una

parodia y una violación de los roles típicos de las mujeres en el pasado (Shubert 144). Leora Lev describe la corrida como una representación de "Francoist iron-fisted rule, and their attendant policing of racial and gender identity, all of which are prime targets of Almodovarian parody" (Vernon & Morris 73). Aunque yo no puedo identificar elementos muy fuertes de raza en *Matador*, sí es claro que Almodóvar desafía las normas de género tradicionalmente asociadas con la corrida. Como se sabe, la corrida fue promovida por Franco durante su dictadura como símbolo de la España viril y masculina defendida por la Falange y el franquismo. De acuerdo con Inma Cívico Lyons, la representación estereotípica de los hombres en España durante del siglo XX fue la del "macho Ibérico," que representa los hombres como fuertes, poderosos y como los dominadores de las mujeres (Cívico Lyons 3).

En *Matador* y *La ley del deseo*, Almodóvar redefine la concepción de la familia y de la fiesta nacional dominante durante la dictadura de Franco.

3.1. El cuestionamiento de "lo masculino"

En *Matador,* después de una sesión de entrenamiento en la escuela de toreros, Ángel habla con su profesor Diego. Los dos están hablando sobre una fiesta, y después sobre chicas. Diego dice, "a las tías hay que tratarlas como a los toros" (6:45), cuando Ángel le pide consejos sobre las relaciones con mujeres. Diego pregunta a Ángel sobre su experiencia con las mujeres y, cuando Ángel responde que él no ha tenido mucha experiencia debido a su religión, Diego le pregunta, "¿a ti te gustan los tíos?" (9:42) Ángel se enfada con esta pregunta y dice que él va a probar que no es "un maricón" (10:01). La escena cambia y Ángel sale de su casa y empieza a seguir a una mujer. En el fondo, las palabras de su profesor sobre la similitud entre las mujeres y los toros se repiten. De repente, él coge a una mujer (Eva), la arrastra a un callejón y la viola.

Directamente después de la violación, Ángel se disculpa con ella y ella se cae en un charco y se hace una herida. Cuando ve la sangre, él se desmaya. Él denuncia la violación el próximo día, pero al principio el detective (Eusebio Poncela) no cree lo que Ángel está diciendo. Ángel dice "Vengo a denunciar una violación," (19:49) y el detective responde con: "¿Te han violado?" (19:51). Después, Ángel dice: "No. Yo he sido el violador" (19:54) y el detective responde: "¿Estás seguro?"(19:56). Este escepticismo del detective revela que el detective ve a Ángel como débil e incapaz de atacar a una mujer. En la próxima escena, Eva y su madre son interrogadas sobre la violación y Eva explica que Ángel eyaculó entre sus piernas sin penetrarla y que se desmayó después de ver sangre.

Esta secuencia provee varias representaciones de la masculinidad, incluyendo la subversión de nociones tradicionales. Con los consejos de Diego a Ángel, podemos ver la manifestación de la masculinidad en términos de poder. En una corrida de toros ideal, el matador puede controlar el toro con gracia y eventualmente el matador establece su dominio sobre el toro. Con esta comparación, Diego está representando el hombre como el matador y la mujer como el toro, y vemos la influencia que estos consejos tienen en la percepción de Ángel sobre la relación entre hombres y mujeres. Después de oír estos consejos y con lo que Paul Julian Smith describe como "homosexual panic", Ángel quiere probarle su masculinidad a Diego con la violación de Eva (Smith 71). Pero, él no puede probar su masculinidad porque la concepción que reflejan las palabras de Diego (masculinidad como dominio) no define la personalidad de Ángel. Como señala Allinson, el intento de Ángel de violar a Eva para demostrar que es un hombre resulta irónicamente en la construcción de él como la víctima (Allinson 83). Allinson invoca la teoría feminista del cine antes mencionada para explicar esto; él señala que en el cine patriarcal, la

mirada es voyeurista y masculina y las mujeres son representadas como objetos de esta mirada masculina. Antes de su salida de la casa, Ángel está mirando a Eva con prismáticos, lo cual lo representa como un voyeur. Pero, después de la violación, se muestra a Ángel en el baño desnudo (fig. 1) y convertido en el objeto de la mirada de los espectadores (Allinson 83). Esta inversión completa de Ángel es un ejemplo de la manera en que Almodóvar juega con la mirada de la cámara.



Fig. 1. La inversión de la mirada voyeurística de Ángel (Almodóvar 10:21, 14:07)

Cuando el detective visita la escuela de tauromaquia, hay un montaje que enfoca las entrepiernas de los estudiantes masculinos. La perspectiva de la cámara cambia, y se revela que estábamos viendo las entrepiernas de los estudiantes desde la perspectiva del detective. Otra vez, Almodóvar está cambiando el objeto deseado de la lente voyeurista de las mujeres a los hombres. Además, la mirada del detective representa la mirada de la institución y del poder. En el pasado franquista, la policía reprimía a los "desviados" con violencia, y el "queering" de la mirada "institucional" y "desde el poder" que hace Almodóvar subvierte la autoridad (y la masculinidad) tradicionalmente asociada con la policía. Este enfoque en la representación de los hombres y sus cuerpos como objetos de deseo le vale a Almodóvar para problematizar la mirada voyeurista del cine patriarcal.

En una entrevista con Almodóvar, Fréderic Strauss nota que *Matador* es la primera película en que el director trata con personajes masculinos y Almodóvar está de acuerdo: "Yes, *Matador* is the first film where I really tackle male characters and give them an important role in the story" (Strauss 62). En esta entrevista, Almodóvar señala que el mundo de los toreros es muy masculino, pero el acto de torear en una corrida requiere que el torero ocupe un rol femenino, con su seducción del toro y su vestido (el traje de luces) que es muy apretado y brillante. El movimiento del torero en la plaza es "como una bailarina", de acuerdo con Almodóvar (Strauss 57). También, algunos críticos han comparado el acto de cornear con el acto de penetrar, refiriéndose a los toreros corneados como penetrados. Almodóvar usa esta yuxtaposición entre el poder de los hombres sobre los toros en la corrida y los aspectos femeninos de la indumentaria y la actuación del torero para atraer atención al hecho que el espectáculo "macho" de la corrida está definido por características típicamente codificadas como femeninas.

Durante una de las primeras escenas de la película, Almodóvar provee dos narrativas paralelas unidas por la voz de Diego, quien está explicando la manera en que un torero mata un toro. Una de estas narrativas involucra a Diego y su escuela de torear y también la visión que tiene Ángel del asesinato de una mujer. La otra narrativa es la de María, quien seduce a un hombre en un parque y después lo mata. Durante esta escena, las acciones de María son alineadas con las instrucciones de Diego, y mientras Diego describe el momento de matar el toro, María acuchilla al hombre en la parte posterior del cuello con su horquilla cuando ella alcanza el clímax sexual (fig. 2). El paralelismo entre estas narrativas (de un matador y de María) sirve para mostrar a María como "matador", en una de las muchas inversiones de los papeles de género que hay en la película (Strauss 57).



Fig. 2: La representación de María como un matador (Almodóvar 4:56)

María es un personaje que posee rasgos típicamente codificados como masculinos. Cuando ella está hablando con Ángel en la cárcel después de su confesión, muestra su dominio sobre él. Ella dice que va a tomar todas las decisiones en el proceso judicial y Ángel responde que sí en una manera servil. María es un personaje muy poderoso en la película, y la relación amorosa entre María y Diego ha sido descrita por Leora Lev como una "meta-corrida" que está definida por la fluctuación de la identidad de género (Vernon and Morris 78) .

Pero, en otra escena importante en la película y como he mencionado antes, Almodóvar vuelve a cambiar esta mirada, de modo que es el hombre quien se presenta como el objeto del deseo. Cuando Diego y María llegan a la casa en el bosque, aprendemos que Diego ha sido mucho tiempo el objeto del deseo de María, porque en la casa hay una gran colección de las cosas de Diego que María ha coleccionado a lo largo de los años, lo que muestra la obsesión de María por Diego. Los fetiches de María y la transformación de Diego en objeto de la mirada femenina son representativos de la manera en que Almodóvar ha cambiado las representaciones de la masculinidad con su inversión de los papeles típicos de género. La película termina cuando María mata a Diego durante el sexo y, después de que Diego ha muerto, María que tiene ahora dominio total de la situación se suicida con una pistola.

En *Matador*, Almodóvar utiliza varios métodos para subvertir e invertir las representaciones tradicionales de la masculinidad. Podemos leer el personaje de Ángel como un ejemplo de masculinidad fracasada, quien quiere mostrar su masculinidad a su profesor Diego pero en el proceso es representado como débil y como objeto de la mirada de la audiencia. Almodóvar también muestra a los hombres como objetos en la escena en la escuela de tauromaquia, cuando el detective está mirando y enfocando las entrepiernas de los estudiantes. Por otro lado, la representación de María como matador y la "meta-corrida" que Almodóvar crea en la película desdibujan las líneas entre lo masculino y lo femenino. La relación entre los dos no es una relación típica entre un hombre y un mujer, y los papeles de género cambian dinámicamente, un fenómeno descrito por Lev como "a kaleidoscopic play of gender identities" (Vernon and Morris 79). Diego es el objeto del deseo de María y los dos comparten su fetichización de la muerte y la violencia. Con *Matador*, la primera película de Almodóvar en que los personajes masculinos son personajes principales, el director invierte y subvierte las normas típicas de género y representa la masculinidad desde una perspectiva diferente.

En la primera escena de *La ley del deseo*, un hombre es a la vez el sujeto de la escena y el objeto de la mirada de la audiencia. Él es dirigido por una voz de hombre que le da instrucciones sobre la manera en que debe actuar. La voz tiene control del hombre y el hombre sigue sus instrucciones: se desnuda parcialmente, mira su reflejo en un espejo y besa su propio reflejo. Después, se desnuda totalmente y empieza a masturbarse, siguiendo las instrucciones de la voz, que se revela que es la voz de un director. El hombre dice "fóllame" antes de eyacular, y después de esta acción el director dice que él ha hecho un buen trabajo, y le da dinero. La escena cambia y aprendemos que esta escena es parte de una película dirigida por Pablo. Después del estreno,

Antonio se está masturbando en el baño y diciendo "fóllame", como el actor en la película. Con estas escenas, Almodóvar una vez más cambia el objeto del deseo de la mirada masculina, de las mujeres a los hombres.

Si investigamos la evolución de los personajes principales en *La ley del deseo*, podemos ver un cambio en la dinámica de las relaciones en una manera similar a *Matador*. Al principio, Pablo tiene dominio en sus relaciones; en la primera interacción con Antonio, Pablo es el "profesor," cuando le enseña a Antonio la técnica correcta de besar. Pablo tiene más experiencia, y él toma control de los procedimientos. Pero, al final de la película, Pablo es puesto en una posición en la que debe obedecer las órdenes de Antonio, quien había sido el "estudiante" al principio (Smith 187). Este cambio de las dinámicas de poder en las relaciones sexuales es similar al cambio que Diego experimenta en *Matador*, porque al principio él tenía dominio sobre sus víctimas pero al final conoce a María, y se convierte en objeto de deseo de la poderosa María. Estos cambios son representaciones de la deconstrucción de la masculinidad en que el hombre empieza como dominador, pero al final esta dominación cesa y el rol del hombre en su relación cambia. Durante la relación entre Pablo y Antonio también podemos ver interacciones que son representaciones típicas de las relaciones heterosexuales. Por ejemplo, Antonio toma un rol "femenino" cuando él está arreglando el baño de Pablo; Antonio dice que Pablo tiene que buscar alguien que lo cuide, y esta escena muestra, según Paul Julian Smith, un "straightening out" (Smith 82) en que Antonio ocupa un rol codificado como "femenino" en su relación con Pablo.

Paul Julian Smith analiza también la representación de Tina en la escena cuando Tina le da un golpe a un detective joven después de que él dice "tú no eres una mujer" (1:14:30).

Aunque Tina está vestida como mujer y parece mujer, ella "is also masculine identified" por el detective (Smith 187). Esta escena es una representación interesante de la masculinidad, porque el personaje del detective joven sirve como un estereotípico "macho ibérico"; él quiere hacer cosas con fuerza bruta, y quiere mostrar su masculinidad siempre que es posible. Después del golpe de Tina, él dice que los "maricones, me las van a pagar" (1:14:44). Muchas veces, el detective joven es silenciado por su compañero y convertido en un espectáculo y en el blanco de las bromas. Con el golpe de Tina, el detective macho es representado como impotente, que es otra inversión de representaciones típicas de la masculinidad realizada en este caso con la represión y ridiculización de un personaje muy "macho".

Matador y *La ley del deseo* son las primeras películas de Almodóvar que presentan hombres como protagonistas y con estas películas Almodóvar enfrenta y revisa representaciones tradicionales de la masculinidad. Él usa técnicas como la inversión del objeto de la mirada masculina para hacer esta revisión y las representaciones subversivas de la masculinidad y la feminidad a través de varios personajes, como el detective joven en *La ley del deseo* o María en *Matador*. Con estas representaciones, Almodóvar tiene éxito en la tarea de deconstruir la imagen típica del hombre y proyectar nuevas imágenes al público español y del mundo en general. Esta deconstrucción sirve para definir la nueva España como una sociedad menos rígida en términos de la separación entre lo masculino y lo femenino, y también sirve para denunciar la masculinidad tradicional como una estructura monolítica del pasado, que ha empezado a re-pensarse en esta nueva España.

3.2. Maternidad, paternidad y familia

Las representaciones de las madres en *Matador* también sirven para normalizar cambios en los roles asociados con el género; con la yuxtaposición entre la madre de Ángel y la madre de Eva, vemos el contraste entre la tradición y la modernidad en términos de la maternidad. Almodóvar muestra nuevas maneras de ser madre en la época después de Franco. La madre de Ángel representa los valores antiguos del Opus Dei en un contexto moderno. Es muy estricta, y tiene mucho control sobre él. Almodóvar incluye el humor para representar las acciones religiosas de la madre; cuando ella bendice la mesa antes de comer, dice "Bendice señor la sopa de fideos, el lenguado menier y…" (14:59, fig. 3). Pausa y le pregunta a la criada sobre el postre antes de continuar. Después, le dice a Ángel que si no va a la iglesia, no podrá vivir en la casa. Cuando Ángel expresa preocupación con su salud mental y dice "tendrías que llevarme a un psiquiatra," su madre responde: "tú no necesitas un psiquiatra. Lo que necesitas es un director espiritual" (16:51). Ella es un residuo del pasado, que no acepta la modernidad (en este caso, el tratamiento médico y la ayuda de un psiquiatra).

Por otro lado, la madre de Eva es una representación de la España moderna. Ella es representada como poderosa; cuando el detective sugiere que la descripción de la violación de Eva es muy desagradable para una madre y que puede salir, ella dice: "desde luego no es un plato de gusto, pero yo ya no soy una niña" (22:57). Después de la descripción, la madre de Eva pregunta: "¿Podemos irnos ya?" y cuando Ángel dice que Eva debe denunciarlo, ella responde: "piensa en tu madre, cómo estará con lo recta que es" (24:20). Cuando Ángel pide perdón, la madre de Eva dice "Pues, contrólate un poquito más en el futuro. Si no estuviéramos en la comisaría te diría más de cuatro cosas" (24:30). D'Lugo describe a la madre de Eva como "the embodiment of the liberal and supportive maternal spirit" y a la madre de Ángel como "the

comic embodiment of ultraconservative Opus Dei Catholicism" (D'Lugo 50). Aquí, Almodóvar crea una yuxtaposición entre una madre muy conservadora y religiosa (la representación de la tradición) y una madre moderna con la que muestra una nueva manera de ser madre en la época después de Franco.



Fig. 3. Ángel y su madre cenando (Almodóvar 14:49)

Los padres en estas películas son representaciones revisadas del patriarcado. En *Matador*, el padre de Ángel ha muerto, y él vive con su madre. Ella es muy religiosa, y habla con Ángel como si fuera un niño; ella tiene mucho control sobre la vida de Ángel, y su devoción fuerte a su religión crea distancia entre ella y su hijo. En este caso, la madre no quiere defender a su hijo cuando él confiesa los asesinatos. La madre de Ángel describe al padre de Ángel como un hombre que se ha vuelto loco. En *La ley del deseo*, Antonio vive con su madre y nunca vemos a su padre. La madre de Antonio revela que su marido es político y dice que a veces se siente como una viuda porque él nunca está en casa. El único "padre bueno" en la película es Pablo. Pablo es representado como un padre bueno para Ada, la hija del ex-amante de Tina. Esta representación de Pablo como un padre bueno conecta con lo que Paul Julian Smith ha llamado el "queering" de la familia por parte de Almodóvar. El posicionamiento de un hombre

homosexual como el padre (cuando en las familias tradicionales en la película los padres están ausentes) y una mujer transsexual como la madre es una subversión clara de la familia "ideal" del franquismo.

Muchos de los símbolos nacionales usados por Franco para promover la identidad nacional estaban muy relacionados con roles de género bien definidos, en que los hombres tienen dominio. Además, estas delineaciones claras implican que en términos de la sexualidad, la heterosexualidad era la única identidad sexual aceptada durante el franquismo. Con su tratamiento de la corrida de toros y la familia, Almodóvar invierte los roles de género y cuestiona las definiciones tradicionales de la masculinidad. Almodóvar deconstruye la imagen típica del hombre y proyecta nuevas imágenes. Él también propone un nuevo modelo de maternidad con su representación de la madre moderna de Eva. Además hace un "queering" de la familia "ideal" con su representación de la familia de Pablo, Tina y Ada. En general, el mensaje que Almodóvar transmite con su representación de las instituciones tradicionales (la tauromaquia y la familia) es que en la nueva España, los roles de género no son tan concretos y delineados, la heterosexualidad no es la norma y las personas con identidades sexuales antes reprimidas se han movido del margen al centro.

Capítulo 4. La otra cara de la movida: marginalidad en el extrarradio

La clase obrera, por su falta de acceso, está generalmente libre de influencias extranjeras. Por eso, fue glorificada por Franco como un grupo ejemplar durante la creación de su España "esencial". De hecho, fue glorificada desde antes la dictadura de Franco; en unos carteles de propaganda usados por la Falange durante la Guerra Civil, podemos ver esta representación de la clase obrera (fig. 1). Estos carteles muestran la unión de grupos de obreros bajo el nacionalismo, y representan la clase obrera como triunfal y protagonista de la lucha. Después, cuando el régimen de Franco tomó control, los trabajadores se presentaban frecuentemente como los portadores de la esencia de España y el grupo más importante para el régimen y la identidad nacional. Esta imagen contrastaba con la realidad; el régimen se presentaba como alineado con los intereses de la clase obrera, pero en realidad promovió un tipo de industrialización del que se beneficiaron mayormente las clases dominantes. Esta industrialización condujo al crecimiento económico, descrito por el régimen como un "milagro". Aunque hubo un crecimiento real, esta industrialización fue muy desigual y, como resultado, la gente tuvo que emigrar del campo a algunos centros urbanos para buscar circunstancias económicas mejores.



Fig. 1. Las representaciones de la clase obrera en la propaganda nacionalista (Falange Española, anónima)

En la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), Almodóvar representa una familia que vive en el extrarradio de Madrid y era parte de esta gran migración interna. Esta película es única en comparación con las otras que he analizado, porque muestra más explícitamente los efectos de políticas franquistas específicas en el presente. Pero, esto no la acerca necesariamente al cine autoral de la época. Aunque otros directores representaban con sus películas los efectos del franquismo en el presente, Almodóvar usa formas de representación diferentes, como el melodrama. En términos de la identidad nacional, Almodóvar desmitifica las nociones franquistas de la clase obrera y hace visible los fracasos de la política económica de la dictadura en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Como resultado, Almodóvar deconstruye este aspecto de la identidad nacional promovida por Franco a la vez que representa la "otra cara" de la movida, la de las personas dejadas en la periferia por el desarrollo promovido por el franquismo. También, podemos ver que la España representada en la película no es tan diferente de otros países capitalistas, implicando que España se ha desviado mucho de la España "esencial".

4.1. El contexto histórico

Después de la segunda guerra mundial, España estaba aislado del resto de Europa debido a la oposición internacional contra el régimen de Franco. Por eso, España no fue incluido en el Plan Marshall de 1948 y las Naciones Unidas boicotearon el comercio con España entre 1946 y 1953 (Black 23). Durante este periodo, España era una autarquía, que Raymond Carr describe como "a massive programme of import substitution, producing everything at home regardless of economic cost" (Carr 155). Al principio, Franco justificaba la autarquía impuesta por Occidente con la condena de lo extranjero y el capitalismo. Pero después, el régimen tuvo que cambiar su

estrategia: “in spite of an enthusiasm for the peasant farmer as ‘the core of the race’, … the regime early saw that industrial revival was essential” (Carr 156). Por eso, el mito del campesino pobre como alma de la nación fue reemplazado por el mito del progreso económico.

Aunque España experimentó crecimiento con la formación del Instituto Nacional de Industria (INI) en 1941 (Carr 156), el crecimiento fue limitado porque toda la actividad económica estaba constreñida domésticamente. Para avanzar, el régimen tenía que abrir el país al resto del mundo. En 1953, la apertura de España empezó cuando Franco firmó el Tratado de Madrid, por el que los Estados Unidos construirían bases militares a cambio de apoyo financiero para España; en 1955, el boicot de las Naciones Unidas cesó (Black 33). En 1957, los tecnócratas del Opus Dei fueron introducidos al gabinete de Franco y ellos fueron los catalizadores del desarrollo económico. El Plan de Estabilización fue pasado en 1959 para reducir la inflación, y la meta de los tecnócratas fue la integración de la vida católica y el capitalismo. Con este plan y los planes de desarrollo siguientes en los años 70, España entró en la época del “desarrollismo,” en que la economía creció. De acuerdo con Raymond Carr, “foreign loans, remittances of Spaniards working abroad, [and] foreign exchange earnings of tourist trade” contribuyeron al crecimiento de la economía y también a los cambios sociales que ocurrieron (Carr 157).

Debido al “desarrollismo,” hubo un gran movimiento de personas en los años 60 en España del campo a los centros urbanos. De acuerdo con Borja Riquer i Permanyer, entre los años 1955 y 1975, unos 6 millones de personas se mudaron de una provincia a otra (Riquer i Permanyer 263). Esta afluencia de personas a los centros urbanos como Madrid creaba problemas, porque las ciudades no tenían suficientes recursos ni infraestructuras para acomodar a los nuevos residentes. Riquer i Permanyer discute que los inmigrantes eran personas que querían

buscar trabajo y circunstancias económicas mejores, y por eso muchas de las personas que se mudaban a Madrid eran pobres, o parte de la clase trabajadora (Riquer i Permanyer 263). Con esta gran emigración, la presencia de la clase obrera en regiones rurales disminuyó drásticamente. Riquer i Permanyer dice que casi un 60 por ciento de agricultores y un 70 por ciento de los jornaleros desaparecieron del campo (Riquer i Permanyer 264).

Por causa de esta gran migración, las ciudades estaban llenas y se construyeron hogares baratos y provisionales en el extrarradio de Madrid. Estas estructuras eran conocidas como "chabolas", y los oficiales tenían preocupaciones sobre las chabolas porque estaban ubicadas en los alrededores de rutas importantes que conducían al centro (Vorms). Muchos planes gubernamentales fueron pasados, como el Plan Nacional de la vivienda (1955) y el Plan de Urgencia Social (1957) para aliviar el problema de las "chabolas", y eventualmente en los años 60 se construyeron grandes edificios para alojar a las personas de la clase trabajadora y sus familias. La presencia de estos edificios simboliza la migración interna de los españoles durante la dictadura de Franco. Además, marca el momento en que los españoles experimentaron "the first taste of consumerist culture that had been the promise of Franco's economic policies" (D'Lugo 41).

Porque el país experimentaba una "apertura", los ciudadanos de España eran expuestos a las culturas consumistas y capitalistas del resto de Europa y como resultado el consumo en España aumentó. Stanley Payne dice que en el año 1950, "no more than a third of the Spanish population could have been considered middle and lower-middle class," pero en el año 1970 "6 percent of the population classified themselves as upper or upper- middle- class, 49 percent middle- or lower-middle-class, and about 45 percent lower-class" (Payne 488). Este aumento de

la clase media dio paso a un aumento en el consumo, especialmente de electrodomésticos y televisores.

De acuerdo con Raymond Carr, para 1970 más del 70 por ciento de hogares en Madrid tenía televisores. También, porque el turismo creció mucho, los españoles "came into contact with other Europeans whose mindset had not been shaped by nearly a quarter-century of politically and morally repressive dictatorship" (Black 47). La imagen de la España "esencial" e idealizada, con sus valores católicos, puros e insulares se volvió obsoleta.

Aunque España experimentó una liberalización y la economía crecía, el desarrollo del país no ocurría en todas partes igual; los planes fueron dirigidos a centros específicos, y por eso estos centros crecieron y otros lugares no. En comparación con otros países europeos, el gobierno de España tenía la proporción más pequeña de producto nacional bruto (Payne 490). Esta falta de recursos económicos en el nivel del estado era problemático para España, porque no podía ofrecer servicios públicos como la construcción de carreteras nuevas, o de viviendas asequibles. En esta época, las empresas privadas estaban muy poco reguladas, y por eso muchos ganaron mucho dinero. También, la gente rica movió sus fondos a bancos extranjeros para evitar los impuestos causados por la inflación constante, algo que la población pobre no podía hacer (Jackson 111). El régimen tenía dificultad para acomodar muchas personas que emigraban del campo a las ciudades. Este desarrollo desigual del país no era reconocido por el régimen, porque el crecimiento del consumo era suficiente para "demostrar" que los planes fueron exitosos.

Con su representación de la familia de Gloria, Almodóvar señala los efectos persistentes de la política económica franquista en el presente. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* contribuye a la redefinición de la identidad nacional con la representación de la "otra cara" de la

movida. Ambas, la libertad de la movida y los apuros económicos de los habitantes del barrio de Gloria son representativos de la España de la Transición. Esta España en las películas de Almodóvar no parece esencialmente diferente del resto del mundo occidental.

4.2. De la familia ideal a la familia obrera

La película toma lugar en el barrio de la Concepción, un barrio en el extrarradio de Madrid. El edificio en que viven la protagonista Gloria y su familia es un ejemplo de una vivienda construida durante el periodo del desarrollismo en España. Con las representaciones de Gloria (ama de casa), su familia, y sus circunstancias económicas, Almodóvar presenta la otra narrativa del "milagro económico".

El apartamento de la familia es muy pequeño, y para mostrar esto Almodóvar utiliza técnicas cinematográficas como el uso del plano medio y el movimiento constante de personajes dentro y fuera de cuadro. Estas técnicas ayudan a crear el ambiente claustrofóbico del apartamento de la familia. En una entrevista con Fréderic Strauss, Almodóvar describe el edificio y las condiciones de vida dentro así: "The buildings represent the idea of the upper class supplying the proletariat with comfort. But they're unlivable places; people call them beehives" (Strauss 51). La vivienda tiene fallas; por ejemplo, el ascensor está roto a lo largo de toda la película. El apartamento es pequeño y la claustrofobia que evoca es una representación del fracaso de los planes de desarrollo del franquismo.

La familia de Gloria tiene roles definidos y típicos de una familia nuclear, pero en contraste con la familia "ideal", Antonio no puede mantener a su familia como el patriarca de la casa. Esta inhabilidad causa que los otros miembros busquen otras maneras de ganar dinero. El hijo Toni trafica con drogas y, cuando Antonio muere, Toni provee dinero a Gloria, ocupando así

el rol de Antonio. Gloria trabaja como limpiadora y su amiga Cristal le consigue clientes. El hijo Miguel vende su cuerpo a hombres mayores por dinero. Por gran parte de la película, el concepto de la familia "ideal" está cuestionado; el patriarca no tiene el control económico y moral y el estatus de Gloria como trabajadora señala la imposibilidad del modelo defendido por el franquismo en este contexto económico. De acuerdo con Helen Graham, "for the poor, the Francoist image of 'family' and women's return to the home, as preached by state agencies, was a myth- above all in an urban working-class milieu. Here the family was often an absence… women left their homes to work (and this included prostitution) so their families could survive- although they often did so within alternative structures not remotely resembling the Francoist 'model' family" (Graham 192). Cuando Antonio muere, la familia se separa, pero al final Miguel vuelve a la casa familiar; él dice "Mamá, vengo a quedarme. Esta casa necesita un hombre", lo cual es irónico porque Miguel es un niño. Tampoco, la familia de Juani es una familia ideal; el padre está ausente y Juani es muy estricta y opresiva con su niña Vanessa porque ella le recuerda al padre. Hay una escena en que Vanessa literalmente está arreglando pedazos de una foto destruida de su padre (fig. 2), una representación de la necesidad de repensar el papel del padre en la familia.



Fig. 2. Vanessa arreglando los pedazos de la foto de su padre (Almodóvar 1:10:06)

No estoy seguro de la época que la película representa, pero el año de estreno fue 1984, cuando la movida estaba terminando. El barrio de Gloria contrasta con la fluidez sexual y de género que Almodóvar le atribuye a la movida en sus primeras películas, como he mostrado en capítulos anteriores. Este hecho puede ser atribuido parcialmente a la "presencia del campo en la ciudad" que ha observado Paul Julian Smith. Smith implica que hay elementos de sus vidas antiguas del campo que han permanecido después de mudarse a Madrid, que representa la España nueva. Esta yuxtaposición entre la vida rural y la vida urbana puede ser observada en la relación entre la abuela y Toni. Toni es un joven urbano del extrarradio más o menos común; lleva ropa vaquera y gana algo de dinero como traficante de drogas. En contraste con Toni, la abuela es una representación de la vida tradicional; ella siempre quiere volver al pueblo, es religiosa y recoge palos que le recuerdan a su pueblo. Los dos comparten un cuarto, y en una escena podemos ver unos carteles del grupo de rock "Kiss" en una pared, y en la otra pared hay un cartel de San Antonio (fig. 3). Cada miembro de la familia tiene diversos grados de asimilación a esta nueva sociedad urbana, pero a pesar de esos grados diferentes de asimilación, la nueva España presenta problemas para todos y esos problemas interfieren con el modelo de la familia ideal franquista.



Fig. 3. El cuarto de Toni y la abuela, donde hay una pintura religiosa contrastada con un cartel de una banda de rock (Almodóvar 9:57)

4.3. La cultura consumista y sus consecuencias negativas

En la película hay también muchas representaciones de la cultura consumista que empezó con los planes de desarrollo y de los actos ilegales que son consecuencia del deseo de consumir. D'Lugo dice que Gloria está "at the center of the consumerist nightmare that gradually comes into focus as one of the driving forces of the film's melodramatic plot" (D'Lugo 43). En una escena, Gloria está caminando con Juani cuando Juani comenta que ella necesita hacer algo con su pelo. Gloria dice que ella no tiene tiempo para ir al salón y Juani sugiere que compre un rizador. Las dos encuentran una tienda y Gloria mira un rizador en el escaparate. En esta escena, Almodóvar posiciona la cámara dentro de la tienda, de modo que Gloria y Juani son miradas por la cámara (fig. 4). Este ángulo crea el efecto de que los objetos las están mirando, como ha observado D'Lugo (D'Lugo 43).

En otra escena, Gloria lleva a Miguel al dentista. El dentista actúa de manera muy extraña, y en unos momentos es obvio que él es pedófilo. Gloria se da cuenta que ella no puede pagar la cita y el dentista sugiere que si él puede tener a Miguel, ella no tiene que pagar. Después de una negociación cómica entre Miguel y el dentista, Gloria le "vende" Miguel al dentista. Directamente después de esta escena, vemos la transacción en que Gloria compra el rizador. Este intercambio en que Gloria cambia su hijo por un rizador de pelo es un ejemplo satírico de los efectos de la cultura consumista que se ha impuesto en los habitantes del extrarradio. Muchos críticos también han señalado el ángulo reverso de la cámara cuando Gloria está usando el horno; en esta escena, ella tiene una expresión deprimente mientras pone el pollo dentro del horno. Cuando vemos a Gloria desde la perspectiva del electrodoméstico, podemos ver la lucha

de Gloria en su vida como ama de casa. Esta lucha se hace evidente también en otras escenas en las que vemos a Gloria cargando bolsas de comida mientras sube las escaleras.



Fig. 4. Gloria y Juani están mirando el rizador de pelo (Almodóvar 30:34)

En una entrevista con Strauss, Almodóvar dice "Her only companions are her household appliances. They're the sole witnesses to her pain, her solitude and her anxieties" (Strauss 49). La descripción de los electrodomésticos como los únicos compañeros de Gloria representa, además de una familia disfuncional, la ubicuidad y efecto potente de la cultura consumista en las vidas de los españoles en este momento histórico. Por eso, el uso del ángulo reverso es ingenioso por parte de Almodóvar (fig. 5).



Fig. 5. Gloria desde la perspectiva del horno (Almodóvar 8:58)

La cultura consumista y los apuros de los habitantes del barrio son mostrados también con el personaje de Cristal, que trabaja como prostituta. Además, mediante el trabajo de Gloria, podemos ver la lucha y la utilización de estrategias ilícitas para sobrevivir fuera del barrio que afecta también a miembros de la clase media. La representación de los escritores Lucas y Patricia señala el hecho que el consumismo y los problemas económicos no fueron restringidos a la clase obrera, sino que afectaron a una gran porción de la sociedad.

Lucas y Patricia tienen circunstancias económicas malas como la familia de Gloria aunque pertenecen a la clase media. Cuando Patricia ve a Gloria limpiando la casa, le dice a Lucas (su marido) que él no puede tomar el dinero para su estiramiento facial. Para ganar dinero, Lucas quiere escribir un libro sobre Hitler, y él quiere la ayuda de Antonio, quien ha falsificado cartas de Hitler en el pasado cuando trabajaba en Alemania. El deseo de Lucas de ganar dinero y su voluntad de falsificar y engañar para hacer esto, representa las circunstancias económicas malas de varios tipos de personas y el recurso a métodos ilegales para mejorar esas circunstancias. Este deseo de ganar dinero de modo ilícito aparece una vez más cuando Patricia roba unos regalos del hermano de Lucas y Lucas pregunta sobre el valor monetario de estos regalos sentimentales.

Con el enfoque en el extrarradio de Madrid en vez del centro de la ciudad, Almodóvar nos presenta una perspectiva diferente de la sociedad española en los años 80: la de una familia de la clase obrera. Él señala los efectos negativos para los emigrantes de la periferia debido a la falta de programas adecuados, el desarrollo desigual del país y los efectos negativos de la cultura consumista con su representación de la familia de Gloria y otros personajes. Con esta representación, él cuestiona el concepto de la familia “ideal” del régimen también. La película

termina con un zoom-out de la vivienda de Gloria, empezando con el apartamento y eventualmente llegando al edificio entero (fig. 6). Este zoom-out sugiere el alcance de la situación a muchas más personas de las que muestra la película.



Fig. 6. El exterior de la vivienda de la familia de Gloria (Almodóvar 1:34:23)

La película se centra en una familia, pero cuando podemos ver el edificio, compuesto de cientos de apartamentos similares al de la familia de Gloria, podemos inferir que la historia de la familia de Gloria no es una anomalía, sino más bien una narrativa típica de los habitantes del extrarradio. El extrarradio es un producto del fracaso de los planes de desarrollo del régimen de Franco, y la clase obrera antes glorificada por el régimen ocupa una posición marginal en la sociedad de España en los años 80. Esta película es la más parecida a las películas autoriales de España en esta época, porque no trata el presente como una ruptura con el pasado. La representación de la lucha de la familia de Gloria para sobrevivir en la sociedad consumista muestra, a la vez, los efectos negativos y continuados de la política económica de Franco, y a España como similar a otros países occidentales. La "otra cara" de la movida es parte de la nueva identidad nacional de España que lleva la carga de los fracasos del franquismo.

Conclusión

De muchas maneras, las películas de Almodóvar de los años 80 contribuyeron a la redefinición de la identidad nacional española. El movimiento cultural y artístico de la movida madrileña fue muy formativo para Almodóvar y sus primeras películas captan el caos feliz de la época. La movida no fue un movimiento muy organizado, pero se caracterizó por la colaboración entre las vanguardias y por su inclusividad. Esta inclusividad y la extensa participación de muchos jóvenes dio paso al apoyo gubernamental, en un momento histórico en que muchos en España estaban buscando redefinir la identidad nacional. Como capital del estado franquista, Madrid había sido estigmatizada por otras regiones de España como Cataluña y el País Vasco. Por esa razón, la búsqueda de una nueva identidad madrileña fue única, porque el centro viejo del franquismo se convirtió en un espacio progresista y libre muy rápidamente, captando la atención del resto del mundo (por ejemplo, el artículo de Spitz en Rolling Stone trajo mucha atención a España con las descripciones de Madrid como un "city reborn to run").

Como participante activo y observador de esta conversión muy rápida, Almodóvar estaba en una posición buena para empezar su carrera como director. Su trayectoria de director fue poco ortodoxa, pero en el ambiente de la movida en que la actitud de "hazlo tu mismo" era prevalente, él pudo tener éxito con la creación de sus obras. Sus películas fueron exitosas y controvertidas en España porque destacaron en comparación con otras películas españolas. Él colaboró con muchos artistas de la movida y enmarcó sus proyectos cinematográficos en ese contexto. En la superficie, muchas de las películas de Almodóvar en los años 80 son celebratorias; estas películas representan la fluidez sexual, la participación generalizada de mucha gente en fiestas y la consumición de drogas y alcohol y el nuevo interés en la música punk. Pero, cuando

investigamos lo que estas películas ofrecen en términos de la identidad nacional de España en esos momentos, diríamos que presentan algo más que una celebración.

Almodóvar hace su contribución a la redefinición de la identidad nacional en España con varios mecanismos y estrategias. Aunque él ha dicho que ni la movida ni sus películas tienen mensajes políticos, he argüido que Almodóvar transmite un mensaje político implícito del franquismo con sus representaciones fílmicas. Por ejemplo, el policía en *Pepi, Luci, Bom* es caricaturizado y además no tiene nombre por la duración de la película. Esta reducción de importancia y la caricaturización de los franquistas probablemente serían graciosas para la audiencia, porque la audiencia conocía las referencias al pasado. Una estrategia que Almodóvar utiliza en sus películas es la descentralización y centralización de varios grupos. Los grupos que son descentralizados típicamente son los franquistas; Almodóvar quita la importancia de los personajes franquistas y los convierte al blanco de las bromas. Al mismo tiempo, Almodóvar centraliza los personajes que pertenecen a grupos antes oprimidos por el régimen de Franco. Por ejemplo, los homosexuales y las mujeres (incluyendo personas transgénero, monjas, drogadictas y amas de casa) son los personajes principales en sus películas. Esta estrategia es efectiva en la redefinición de la identidad nacional de España.

Almodóvar también usa elementos que pertenecen al "desecho histórico" (tradiciones, símbolos nacionales) y los recicla en nuevos contextos modernos. El convento, la capilla, la corrida de toros, el concepto de familia "ideal" y muchos otros son reciclados para cuestionar los valores que el régimen promovió. Este reciclaje es importante, porque estos elementos del "desecho histórico" son reconocibles por una audiencia española y por eso Almodóvar puede hacer comentarios contra el franquismo sin hacer representaciones explícitas. También, la gran

diferencia entre la época de Franco y la época de la movida sirve para redefinir la identidad nacional, porque podemos ver la distancia que España ha andado desde la dictadura, en términos de fluidez sexual, roles de género, etc. Almodóvar toma algunos de los símbolos más potentes de la identidad nacional creada arbitrariamente por Franco, los subvierte y con ellos presenta una nueva imagen de España. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es única en comparación con las otras películas, porque enfoca la clase obrera y su asimilación a la cultura consumista que surgió como resultado de la política económica de Franco. Almodóvar representa una familia de la clase obrera, y por eso él provee una imagen de la "otra cara" de la movida que no es caracterizada por las fiestas, el uso de drogas y el sexo. Él muestra los efectos negativos de los planes de desarrollo en el presente y también muestra a España como un país con problemas similares a los que tienen otros países del mundo occidental.

Con su posicionamiento perfecto en el medio de un movimiento contracultural definido por una mirada hacia el futuro, Almodóvar aprovechó este posicionamiento y narró historias relevantes basadas en sus experiencias durante la época de la Transición. Estas historias contribuyen a la redefinición de la identidad nacional de España. El franquismo había definido esta identidad como: nacional-católica, viril, triunfal, patriarcal, heterosexual y diferente del resto del Europa. Con sus representaciones fílmicas de la época de la Transición, Almodóvar ha redefinido esta identidad con características casi opuestas. En sus películas de los 80, el Nacional-Catolicismo es objeto de burla y la religión es o simple folclore o humanismo cristiano; las mujeres y los valores asociados con la mujer predominan; muchos tienen problemas económicos; los padres están ausentes; se representan muchos tipos de sexualidad; y, en general, España no parece muy diferente de otras naciones capitalistas de Occidente.

Obras citadas

Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar.* New York: Palgrave Macmillan, 2001.

Almodóvar, Pedro, director. *Entre tinieblas.* Tesauro S.A., 1983

Almodóvar, Pedro, director. *Labyrinth of Passion.* Sony Pictures., 2016. https://www.amazon.com/gp/video/detail/B01M6ZY64X/ref=atv_hm_hom_2_c_iEgOEZ_2_1

Almodóvar, Pedro, director. *La Ley Del Deseo*. Culver City, Calif: Distributed by] Sony Pictures Home Entertainment, 2009.

Almodóvar, Pedro, director. *Matador*. Culver City, Calif: Distributed by] Sony Pictures Home Entertainment, 2009.

Almodóvar, Pedro, director. *Pepi, Luci, Bom.* Sony Pictures., 2016. *Amazon Prime,* https://www.amazon.com/gp/video/detail/B01N8RGPCY/ref=atv_hm_hom_2_c_iEgOEZ_2_6

Almodóvar, Pedro, director. *What have I done to deserve this?.* Wellspring., 2003

Anonymous. “Arriba España.” *Carteles De La Guerra Civil Española.* De Andres Sanz, Jesús, Susaeta, 2015, 355 (Kindle Edition).

Black, Stanley. *Spain since 1939.* Palgrave Macmillan, New York; Basingstoke, UK;, 2010.

Braudy, Leo and Marshall Cohen. *Film Theory & Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016.

Carbayo‐Abengózar, Mercedes. "Shaping Women: National Identity through the use of Language in Franco's Spain." *Nations and Nationalism*, vol. 7, no. 1, 2001, pp. 75-92.

Carr, Raymond. *Modern Spain.* Oxford University Press, New York; Oxford;, 1980.

Cate-Arries, Francie. "Poetics and Philosophy: José Ortega y Gasset and the Generation of 1927." *Hispania*, vol. 71, no. 3, 1988, pp. 503-511.

Cook, David A., and Robert Sklar. "History of the Motion Picture." *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 8 Jan. 2019, www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-war-years-and-post-World-War-II-trends#ref52167.

D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

Falange Española. Jefatura Nacional De Prensa Y Propaganda. Seccion Mural, Sponsor/Advertiser. Por La Patria El Pan Y Justicia. [Bilbao: jefatura nacional de prensa y propaganda, between 1936 and 1939] Photograph. Retrieved from the Library of Congress, <www.loc.gov/item/99615770/>.

Fouce, Héctor. "From the Unrest to *la Movida*." *Toward a Cultural Archive of La Movida,* edited by Nichols, William J. and H. Rosi Song. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2014, pp. 37-50.

Graham, Helen, and Jo Labanyi. *Spanish Cultural Studies: An Introduction : The Struggle for Modernity.* Oxford University Press, Oxford [England];New York;, 1995.

Henseler, Christine. "In/Authenticities: *Movida* Youth Culture in Motion." *Toward a Cultural Archive of La Movida.* Nichols, William J. and H. Rosi Song. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2014, pp.69-86.

Jackson, Gabriel. “THE FRANCO ERA IN HISTORICAL PERSPECTIVE.” *The Centennial Review*, vol. 20, no. 2, 1976, pp. 103–127. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23738276.

Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel.* Cambridge University Press, Cambridge [England];New York;, 1989.

Linder, Daniel. "The Censorship of Sex: A Study of Raymond Chandler's the Big Sleep in Franco's Spain." *TTR: Traduction, Terminologie Et Redaction*, vol. 17, no. 1, 2004, pp. 155-182.

Marí, Jorge. “La *Movida* as a Debate.” *Toward a Cultural Archive of La Movida.* Nichols, William J. and H. Rosi Song. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2014, pp. 19-36.

Martiarena, Asier. “30 Años Sin El Alcalde Enrollao.” *La Vanguardia*, Revista Historia y Vida, 19 Jan. 2016, www.lavanguardia.com/local/madrid/20160119/301506864059/30-ano-muerte-tierno-galvan.html-.

Monaco, James. *How To Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. New York: Oxford University Press, 2009.

Munson, Elizabeth. “Franco's ‘Family’ and the Legitimation of Authority.” *Mediterranean Studies*, vol. 6, 1996, pp. 137–148. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41166852.

Nichols, William J. and H. Rosi Song. *Toward a Cultural Archive of La Movida*. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

Ortiz, Carmen. “The Uses of Folklore by the Franco Regime.” *The Journal of American Folklore*, vol. 112, no. 446, 1999, pp. 479–496. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/541485.

Payne, Stanley G. *The Franco Regime, 1936-1975.* University of Wisconsin Press, Madison, Wis, 1987.

Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida.* State University of New York Press, New York, 2007.

"Religions - Christianity: The Feast of the Annunciation." *BBC*, BBC, 16 June 2009, www.bbc.co.uk/religion/religions/christianity/holydays/annunciation.shtml.

Riquer i Permanyer, Borja de. "Social and Economic Change in a Climate of Political Immobilism." *Spanish Cultural Studies: An Introduction : The Struggle for Modernity.* Graham, Helen, and Jo Labanyi. Oxford University Press, Oxford [England];New York;, 1995, pp. 259-270.

Shubert, Adrian. *Death and Money in the Afternoon: A History of the Spanish Bullfight.* Oxford University Press, New York, 1999.

Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. New York: Verso, 2014.

Spitz, Bob. "THE NEW SPAIN After Years of Repression under Franco, the Youth of Madrid Are Talkin' 'Bout Regeneration." *Rolling Stone*, 1985, www.maryellenmark.com/text/magazines/rolling%20stone/920S-000-002.html.

Stapell, Hamilton M. *Remaking Madrid: Culture, Politics, and Identity after Franco*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Strauss, Frédéric. *Almodóvar on Almodóvar.* London: Faber and Faber Limited, 1996.

Triana-Toribio, Nuria. *Spanish Film Cultures: The Making and Unmaking of Spanish Cinema*. London: PALGRAVE, 2016.

Vernon, Kathleen M. and Barbara Morris. *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood Press, 1995.

Viestenz, William, and Canadian Electronic Library (Firm). *By the Grace of God: Francoist Spain and the Sacred Roots of Political Imagination.* vol. 14, University of Toronto Press, Toronto [Ontario], 2014.

Vorms, Charlotte. "Madrid années 1950 : la question des baraques." *Le Mouvement Social*, vol. no 245, no. 4, 2013, pp. 43-57.

Yarza, Alejandro. *Un caníbal En Madrid: La Sensibilidad Camp y El Reciclaje De La Historia En El Cine De Pedro Almodóvar.* vol. 24., Ediciones Libertarias, Madrid, 1999.

Apéndice: Sinopsis de las películas

Pepi, Luci, Bom (1980)

Pepi (Carmen Maura) es una heredera que vive sola en Madrid. Un día, un policía (Félix Rotaeta) ve que Pepi tiene plantas de marihuana y la confronta. Durante la confrontación, el policía viola a Pepi y, por eso, ya no puede vender su virginidad, como había planeado. Como resultado, queda "sedienta de venganza". Le pide ayuda a su amiga Bom (Olvido Gara) y su grupo Bomitoni, y ellos atacan al que creen es el policía en la calle. Después, aprendemos que han atacado, en realidad, al hermano gemelo del policía, que se llama Juan. El policía no tiene nombre. Para continuar con su búsqueda de venganza, Pepi se hace amiga de la esposa del policía, Luci (Eva Siva) y toma clases de punto con ella. Aunque Luci parece muy dócil, es masoquista. Las tres (Pepi, Luci, Bom) se hacen amigas y van a fiestas juntas: Luci y Bom, además, tienen relaciones sexuales. En una de las fiestas hay una competición que se llama "Erecciones generales", en la que unos hombres compiten sobre el tamaño del pene. Luci tiene una pelea con el policía y, al fin, sale de la casa y empieza a vivir con Bom. Pepi solicita un trabajo como diseñadora de anuncios. En su búsqueda de Luci, el policía actúa como si fuera su hermano Juan cuando habla con la amiga de Luci, Charito (Concha Grégori), a quien también viola. Pepi empieza a escribir un guión sobre la vida de Luci y Bom. Una noche, cuando Luci sale de la discoteca a la que ha ido con sus nuevas amigas, el policía la confronta y la golpea. Pepi y Bom, que no saben dónde había ido Luci, vuelven a casa para discutir los sentimientos que Bom tiene por Luci mientras cocinan. En su apartamento, Bom recibe una carta de Luci que dice que está en el hospital. Pepi y Bom van al hospital para visitarla y se dan cuenta que Luci ha

vuelto con el policía porque él es maltratador y ella es masoquista. Pepi y Bom salen del hospital hablando sobre su futuro.

Laberinto de pasiones (1982)

La película empieza en el Rastro de Madrid, con Sexilia (Cecilia Roth) y Riza (Imanol Arias) caminando y observando las entrepiernas de varios hombres. El apodo de Sexilia es Sexi, y ella es cantante de un grupo pop. También es ninfómana. Riza es el hijo homosexual del Emperador de Tirán (un país ficticio del Oriente Medio), quien está exiliado. El padre de Sexi, Dr. de la Peña (Fernando Vivanco), es un bio-ginecólogo que se especializa en la inseminación artificial. El doctor tiene a Toraya, la emperatriz de Tirán y madrastra de Riza, como cliente. Sexi tiene una psicoanalista Lacaniana que se llama Susana (Ofelia Angélica) para que le ayude con su ninfomanía y con su fobia al sol. Queti (Marta Fernández Muro) vive con su padre (Luis Ciges) y trabaja en una tintorería; el padre, confundiendo a Queti con su mujer, la viola. Riza, después de un encuentro sexual con Sadec (Antonio Banderas), se da cuenta que Sadec y sus compañeros de cuarto son terroristas de Tirán que lo están buscando. Riza huye, y cambia su apariencia para evadirlos. Para cambiar su apariencia, le pide ayuda a Fabio (Fabio McNamara), un travesti con quien Riza tuvo relaciones antes. Riza se convierte en miembro del grupo de rock Ellos y los otros miembros piensan que su nombre es “Johnny”. Sexi ve el concierto y se enamora de Riza. Sexi y Queti se hacen amigas después de una interacción en la calle. Después, aprendemos que el olfato de Sadec es muy fuerte y él puede distinguir el olor de Riza; también se da cuenta que el hombre con quien ha tenido relaciones es Riza. Queti se escapa de la tintorería y se va a hacerse una cirugía plástica con Sexi y, como resultado, Queti parece el clon de Sexi. Con su nueva apariencia, Queti puede escapar del abuso de su padre y Sexi puede escapar con

Riza. Toraya también está buscando a Riza, y los dos se encuentran en un hotel y tienen sexo; cuando Sexi aprende esto, se va. Después, varias personas descubren que el cantante "Johnny" es en realidad Riza y los terroristas lo persiguen. El grupo Ellos vuela a la isla de Contadora y los terroristas secuestran a Toraya en vez de Riza. En la escena final, vemos a Queti/Sexi clonada en la cama con el Doctor y oímos un encuentro sexual entre Riza y Sexi mientras el avión despega.

Entre tinieblas (1983)

En *Entre tinieblas*, Yolanda (Cristina S. Pascual) es una cantante que ha matado accidentalmente a su novio cuando le da heroína y él muere de sobredosis. Después, huye a un convento donde las redentoras humilladas viven. Las redentoras humilladas son la Madre Superiora (Julieta Serrano), Sor Estiércol (Marisa Paredes), Sor Rata de callejón (Chus Lampreave), Sor Perdida (Carmen Maura) y Sor Víbora (Lina Canalejas); en un ejemplo de parodia típica de Almodóvar, las hermanas tienen estos nombres para mostrar "humildad". Cuando Yolanda llega, el convento está en una situación mala porque la Marquesa (Mary Carrillo) ha parado sus donaciones. Con esta crisis financiera y el aburrimiento de vivir en un convento vacío, cada monja ha desarrollado sus propios hábitos/ "intereses". La Madre Superiora es lesbiana y le gusta tomar cocaína y heroína. Sor Estiércol cocina para el convento y le gusta tomar LSD. Ella piensa mucho en que debe hacer penitencia; por eso, se castiga. Sor Rata de callejón trabaja en el jardín y es la autora secreta de novelas románticas basadas en las mujeres que han tomado asilo en el convento; usa el nombre Concha Torres como su alias. Sor Perdida cuida a un tigre como si fuera su hijo y limpia el convento. Sor Víbora diseña ropa (para cada estación) para las estatuas de la Virgen María y está enamorada del sacerdote. Yolanda se integra

en la vida del convento y con la Madre Superiora forman una relación en que la Madre tiene deseos sexuales hacia ella pero Yolanda no le corresponde.

Para mejorar la situación financiera, la Madre Superiora quiere chantajear a la Marquesa con una carta que tiene información sobre su hija, que se llama Virginia y había sido miembro del convento antes de que fuera "comida por caníbales en África." El intento de chantajear a la Marquesa fracasa y la Madre Superiora empieza a vender drogas. A pesar de la situación grave del convento, las hermanas organizan una fiesta extravagante para celebrar el cumpleaños de la Madre Superiora. La Marquesa y la nueva Madre General asisten a la fiesta y durante la fiesta Yolanda conoce a la Marquesa y encuentra la carta que la Madre Superiora estaba escondiendo para el chantaje. Al fin de la fiesta, la Madre General dice que va a cerrar el convento. Este anuncio causa la dispersión de las hermanas; Sor Perdida vuelve a su casa en Albacete, Sor Víbora y el sacerdote se confiesan su amor y dicen que van a cuidar al tigre como un hijo. Yolanda y Sor Rata van a vivir con la Marquesa, y cuando la Madre Superiora ve el cuarto vacío de Yolanda, grita con dolor. La película termina con un abrazo entre Sor Estiércol y la Madre Superiora (quien está llorando).

Matador (1986)

La película *Matador* involucra el torero jubilado Diego (Nacho Martínez), quien dejó de ser torero cuando fue corneado en una corrida de toros. Pero, no deja de matar; es un asesino que mata mujeres durante el sexo cuando no está trabajando como profesor de tauromaquia. Otro personaje principal es María (Assumpta Serrana), una abogada que también deriva placer del acto de matar. En la primera escena, ella seduce a un hombre y durante el sexo, lo mata. María es la abogada que está defendiendo a Ángel (Antonio Banderas), uno de los estudiantes de Diego

que se confiesa culpable de unos asesinatos que son obra de Diego y María. Después de su confesión, Ángel ingresa en un hospital psiquiátrico, donde él tiene visiones de los asesinatos que Diego ha cometido. La amante de Diego, Eva (Eva Cobo), oye una conversación entre Diego y María sobre sus asesinatos, y va a la estación de policía para reportar esta información. En el mismo momento, Ángel se da cuenta que Diego y María están juntos, porque Ángel tiene poderes psíquicos; él es también quien dirige a la policía a la ubicación de Diego y María. Eventualmente, María y Diego se encuentran y en la escena final de la película, ellos se matan uno al otro durante el clímax sexual, antes de que llega la policía.

La ley del deseo (1987)

La ley del deseo fue la primera película producida por El Deseo, la compañía de producción fundada por Almodóvar. En esta película, el protagonista es Pablo (Eusebio Poncela), un director de cine homosexual y exitoso. Él tiene una hermana transexual, que se llama Tina (Carmen Maura). La trama enfoca las relaciones entre Pablo y Juan, Pablo y Antonio (Antonio Banderas) y Pablo y Tina. Pablo está enamorado de Juan, pero Juan sale de Madrid en el verano para vivir con su familia y Pablo se queda en la ciudad. Tina es una actriz que tiene dificultad en encontrar trabajo y cuida a la hija (Ada) de su ex-amante. Después del estreno de la película de Pablo, "La voz humana", Pablo conoce a Antonio y los dos empiezan una relación sexual. Una noche, Antonio descubre una carta de Juan en la casa de Pablo y se enfada. Antonio está obsesionado con Pablo, pero Pablo todavía está enamorado de Juan. Antonio vuelve a su casa para vivir con su madre y, durante este tiempo, Pablo le escribe para expresar su amor a Juan; Antonio se pone muy celoso y va a buscar a Juan para impedir la relación. Los dos están en un acantilado y se pelean cuando Antonio intentan besar a Juan. Antonio empuja a Juan y Juan se

cae por el acantilado y se muere. Después, Pablo se enfrenta a Antonio sobre la muerte de Juan, y después de este enfrentamiento, tiene un accidente de coche y pierde la memoria. En el hospital, Tina ayuda a Pablo a recobrar su memoria, hablándole de la infancia de los dos y de su cambio de sexo (el de Tina). Mientras Pablo se está recuperando en el hospital, Tina tiene relaciones con Antonio y cuando Pablo se da cuenta de esto, sabe que Tina está en peligro y vuelve a casa, donde Antonio ha tomado a un policía y a Tina como rehenes. Antonio le dice a la policía que él no va a matar a nadie si puede tener una hora a solas con Pablo y la policía permite esto. En las escenas finales, Antonio y Pablo hacen el amor. Después Antonio se suicida y un fuego empieza en el apartamento.