

TODO SOBRE MI PATRIA

La representación de la españolidad en el cine de Pedro Almodóvar

by

Pieter Clemmetsen Salovaara Brower

Professor Sarah Thomas, Advisor
Professor Laura Bass, Second Reader

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the
Degree of Bachelor of Arts with Honors
in Hispanic Studies

BROWN UNIVERSITY

Providence, Rhode Island

April 15, 2018

“Bueno, lo que les estaba diciendo: que cuesta mucho ser auténtica, señora, y en estas cosas no hay que ser rúcana. Porque una es más auténtica cuánto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”

-La Agrado, *Todo sobre mi madre*

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto nunca hubiera sido posible sin el apoyo de todos los profesores del español que me han enseñado a lo largo de mi vida, especialmente los que tuve aquí en Brown: Laura Bass, Felipe Martínez-Pinzón, Beth Bauer y Michelle Clayton, quienes me han ayudado de innumerables maneras. Quiero agradecer en particular a mi consejera Sarah Thomas, quien ha sido un recurso incomparable durante la realización de este proyecto y quien me enseñó todo lo que sé sobre el cine y el análisis de él. También tengo que reconocer a mi maestro del secundario, Jade Dickerson, por haberme presentado a Pedro Almodóvar. Sin él, indudablemente no sería el mismo estudiante de la cultura hispánica que soy hoy en día.

Gracias a mis padres, porque ellos se han esforzado a darnos a mí y a mis hermanos la oportunidad de hacer lo que quisiéramos con nuestras vidas, sea trabajar en la política, las finanzas o la ingeniería. También han permitido que pase demasiado tiempo viendo películas que no ellos no siempre entienden bien. Me facilitaron todos los viajes a España y así apoyaron mucho este proyecto. Y también me han proporcionado el recurso más importante: su interés en mis actividades.

Gracias a mi madre: mi primera y mi más influyente maestra del español.

ÍNDICE

Introducción	1
Datos biográficos	3
Un país súbitamente modernizado	4
Capítulo I: Madrid me mata	11
Madrid: villa y corte	13
Transformación cultural de la transición: la “movida” madrileña	15
<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> (1980)	18
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> (1988)	23
Ciudad y campo	29
<i>La flor de mi secreto</i> (1995)	29
<i>Carne trémula</i> (1997)	33
Un interludio catalán	34
<i>Volver</i> (2006)	36
Un cineasta urbano: conclusiones	38
Capítulo II: La nación que habito	41
“Spain is different”: la españolidad franquista	43
“El Warhol español”: Almodóvar, <i>camp</i> y reciclaje del pasado	45
Subversión de las autoridades tradicionales	48
<i>Entre tinieblas</i> (1983)	52
Recuperando el patrimonio cultural	58
<i>Matador</i> (1986)	59
<i>Hable con ella</i> (2002)	64
Un embajador español: conclusiones	67
Epílogo	71
Almodóvar y memoria histórica	72
Almodóvar universal: <i>Julieta</i> (2016)	74
Filmografía	77
Bibliografía	81

INTRODUCCIÓN

“No quiero ni siquiera permitir al recuerdo del franquismo el existir a través de mis películas”

-Pedro Almodóvar¹

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón,² el primer largometraje de Pedro Almodóvar, se estrenó el 19 de septiembre de 1980 durante el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. La reacción crítica fue en la mayor parte sumamente negativa: los críticos la destrozaron por su calidad inferior y la supuesta vulgaridad de la trama.³ El director mismo ha hablado de la censura de la película: “the businessmen pulled the film the day after it premiered, under the pretext of immorality and poor taste on my part”.⁴ Si bien los críticos y élites eran unánimes en su rechazo de la película, el público no coincidía en esa opinión. Durante su primer estreno, *Pepi, Luci, Bom* ganó 43 millones de pesetas, en comparación con un escaso presupuesto de 6 millones, y atrajo un montón de aficionados entusiastas; un cine en Madrid la proyectó sin interrupción por un período de tres años.⁵ Pese a la recepción tibia de los críticos, el éxito popular del filme parecía indicar que el cineasta había encontrado a un público anteriormente ignorado por el establecimiento cinematográfico del país.

El estreno de *Pepi, Luci, Bom* también es un buen ejemplo de la reacción bastante equívoca de las elites intelectuales de España en cuanto a la filmografía de Almodóvar. Cabe destacar que la primera proyección de *Pepi, Luci, Bom* tuvo lugar en el mismo sitio donde hacía solo siete años se había estrenado *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. Las dos

¹ Entrevista en *Paris Match*, julio 1988

² De aquí en adelante: *Pepi, Luci, Bom*

³ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 20.

⁴ Pedro Almodóvar, entrevista por Juan I. Francia y Julio Pérez Perucha, “First Film: Pedro Almodóvar”, en *Pedro Almodóvar: interviews*, 8.

⁵ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 26.

películas ofrecen maneras radicalmente distintas de entender el arte del cine y la propia identidad española. Las diferencias marcadas entre Almodóvar y otros directores españoles renombrados como Erice sirven para aumentar esta tensión. Estas diferencias no se limiten a los datos de sus respectivas películas; en cuanto a sus biografías e imágenes públicas, estos cineastas no podrían ser más diferentes. Erice asistió a la Escuela Oficial de Cinematografía y mediante su trabajo como crítico era proponente de un determinado tipo de cine: filmes modernos que abordaban temas profundos, a la manera de Erice mismo o de Carlos Saura. Ambos directores son conocidos por su tratamiento de asuntos relacionados con el legado de la dictadura de Francisco Franco y de la Guerra Civil, y son ejemplares de la concepción clásica de cine de arte serio –y culto–. Almodóvar, en cambio, es autodidacta, el producto de una cultura pop clandestina, mejor conocido como miembro de un dúo paródico de canciones rock, cuyas primeras películas fueron consideradas frívolas.⁶

Fue Almodóvar, sin embargo, quien ganó la mayor aclamación internacional. A lo largo de su carrera comercial, manufacturaba con tesón la imagen de un *auteur* por excelencia –los créditos de sus filmes proclaman “Un film de Almodóvar”–, y el éxito de sus películas al nivel mundial, tanto en términos críticos como en comerciales, ha conllevado consigo su coronación como el mejor representante de España para un público extranjero. Como resultado, un “film de Almodóvar”, aunque esté arraigado en contexto específico español, está diseñado también para circular por todo el mundo.⁷ Aunque sus obras no se acercan de manera explícita al pasado traumático de su patria, Almodóvar se desarrolló durante una época de transformaciones drásticas para el país. Alcanzó reconocimiento internacional justo cuando España reingresaba plenamente en la comunidad internacional, un proceso que se empezó durante el crepúsculo de la dictadura, y por eso fue un protagonista clave en el proyecto de identidad nacional impulsado por la llegada de la democracia. A diferencia de sus predecesores, sin embargo, Almodóvar logró

⁶ Cerdán y Labayen, 132.

⁷ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 2.

apelar a la mayoría del público; las obras de los *auteurs* como Erice y Saura solo atrajo un público reducido y elite.⁸ Las películas subversivas de ellos, pese a lo aclamado que fueran, no llegaron a las masas. Un espectador intelectual y extranjero hubiera podido celebrar *La caza* (1966) de Saura, por ejemplo, pero un español corriente de ese entonces probablemente hubiera desconocido su obra. La recepción doméstica popular de las películas de Almodóvar, en cambio, sugiere que consiguió hablar tanto a un público español como a un público exterior. Este éxito sin comparación parece un triunfo improbable para un pueblerino con orígenes humildes.

Datos biográficos

Pedro Almodóvar nació el 25 de septiembre de 1949 en el pueblo manchego Calzada de la Calatrava (Ciudad Real). Cuando tenía ocho años, su familia lo mandó a estudiar en un colegio religioso de la ciudad extremeña Cáceres, un traslado que le resultó decisivo. A diferencia de su pueblo natal, Cáceres estaba dotada de un cine, y fue allí donde se despertó su interés en ese medio. Según él mismo, “When I discovered cinema, it was like a miracle... cinema became my real education, much more important than the one I received from the priests”.⁹ Su familia eventualmente lo siguió a Cáceres, donde su padre abrió un gasolinera y su madre una bodega. Tras recibir su bachillerato, Almodóvar decidió mudarse a Madrid, en contra de los deseos de sus padres, a la edad de diecisiete años. Este trayecto reflejaba un viaje que lo emprendieron muchos españoles en los mismos años, durante los cuales el país se transformó radicalmente.

Una vez instalado en Madrid, Almodóvar encontró un trabajo en la Telefónica y por la noche se hizo participante de la vida alternativa de la ciudad, un fenómeno que alcanzaría su auge en la célebre “movida” madrileña, la escena contracultural que surgió en la ciudad durante la década de los setenta. Dada su situación económica bien precaria, el incipiente cinéfilo tuvo que aprender su arte por su propia cuenta. Trabajó como un extra en varias películas y empezó a rodar sus propios proyectos con una cámara Super 8. Estas primeras aventuras le ganaron

⁸ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 9.

⁹ Cit. en Hirschberg, “The Redeemer”.

reconocimiento en la escena cinematográfica y le pusieron en contacto con varios grupos de artistas vanguardistas, dentro de los cuales encontraría sus primeros colaboradores. Desde el principio, se destacó por su predilección por el cine narrativo y se proyectaron sus obras en los pisos de amigos o, raras veces, en la Filmoteca Nacional. Eventualmente, logró recibir el apoyo necesario como para rodar su primer largometraje comercial, el proyecto que resultaría en *Pepi, Luci, Bom*.¹⁰

Para muchos comentaristas, la formación de Almodóvar, desde el pueblo rural tradicional hasta la ciudad moderna, es emblemática de la gran transformación del país en la misma época. España se transformó muchísimo en unos pocos años, convirtiéndose prácticamente de la noche a la mañana en una democracia liberal que pareció tener poco que ver con el país retrogrado del régimen franquista. Pero esta superficie limpia oculta un proceso complejo y lleno de contradicciones y mucha incertidumbre. El historiador español Juan Pablo Fusi afirma que los primeros filmes de Almodóvar representan “una clave óptima para entender la confusión en que se movía un país tradicional, España, súbitamente modernizado”.¹¹ Por ello, cabe explorar los acontecimientos históricos del país hacia fines del siglo XX.

Un país súbitamente modernizado

De hecho, la liberalización del país empezó casi dos décadas antes de que se muriera el dictador. La ideología franquista pasó por varias etapas distintas y una de ellas se empezó a elaborar durante los cincuenta, descrita como un período de “desarrollismo”. El motivo de la promulgación de estas políticas tecnocráticas, tanto en la esfera doméstica como en la de las relaciones internacionales, fue la idea de que el régimen pudiera sembrar apoyo popular con el desarrollo económico y una resultante subida en el estándar de vida.¹²

El motor del crecimiento económico constó del abandono de la política de autarquía, una filosofía de aislamiento económico y político que pretendía forjar la autosuficiencia, y del

¹⁰ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 11-16.

¹¹ Fusi, *Un siglo de España: la cultura*, 166.

¹² Radcliffe, *Modern Spain*, 222-23.

derrumbamiento de las barreras a los mercados internacionales. Estos cambios resultaron en la tasa del crecimiento económico más alta jamás experimentado por España, solo superada en términos mundiales durante el siglo XX por el de Japón. Entre 1960 y 1975, la inversión directa aumentó desde \$40 millones hasta \$700 millones. La cantidad de turistas alcanzó 30 millones el mismo año y el comercio exterior se multiplicó por un factor de diez. Como es frecuentemente el caso, este crecimiento conllevó cambios demográficos enormes: se despobló el campo. Para el año 1981, 73 por ciento de la población era urbana; en el año 1950, menos de la mitad lo era. Millones de españoles se mudaron a las grandes urbes del país, un cambio que implicó la disolución de las antiguas estructuras sociales.¹³ Una de las claves del llamado milagro español fue la explotación de las ventajas comparativas del país en el sector turístico: el sol y el buen tiempo de las playas mediterráneas.¹⁴ Junto a estos recursos naturales, el Estado también promocionó una imagen exótica de la nación, haciendo hincapié en tópicos culturales como la tauromaquia y el flamenco bajo el lema “Spain is different”.¹⁵ Como resultado, millones de turistas europeos acudían cada año a las playas para tomar el sol y experimentar los pasatiempos castizos del “sabor español”. Todas estas visitas trajeron consigo la influencia extranjera. Una vez abierta la compuerta, la dictadura no pudo frenar la modernización.

La apertura de la economía desencadenó una transformación estructural desde una sociedad agraria hacia una sociedad urbana con una economía industrial y de servicios.¹⁶ Resulta bastante irónico, entonces, que el gobierno que pretendía proteger el país de la amenaza de la modernidad desatara un proceso modernizador difícil de frenar. Las mismísimas políticas que impulsaron el éxito económico también sembraron el germen de la caída de un régimen con una mal definida línea de sucesión y con divisiones internas. Y la transformación del país en términos sociales y culturales también resulta increíble: se desarrolló una cultura popular de

¹³ Radcliffe, *Modern Spain*, 234-38.

¹⁴ Radcliffe, *Modern Spain*, 225-6.

¹⁵ Storm, “Una España más española”, 541.

¹⁶ Radcliffe, *Modern Spain*, 231.

masas. Mientras pocos españoles tenían un televisor en casa al principio de los sesenta, para el año 1975 la gran mayoría gozaba de uno. El número de estudiantes universitarios también creció rápidamente: esa población, más dispuesta a las influencias extranjeras, se cuadruplicó entre 1960 y 1970. Se acabó la censura previa de prensa en 1966 y empezó a desarrollarse una cultura vanguardista oculta, muy diferenciada de la cultural oficial del régimen. Lo que queda claro es que la apertura económica de España también resultó en la liberalización cultural de la nación.¹⁷

Francisco Franco murió el 20 de noviembre de 1975, después un largo padecimiento. La salida democrática del período de incertidumbre que siguió su muerte no fue en absoluto predeterminada, pero el desarrollo económico, la proximidad a los países de la Europa Occidental y la disposición para negociar por parte de algunos miembros del gabinete franquista fueron factores decisivos. En julio de 1976, el sucesor designado de Franco, el Rey Juan Carlos, encargó al reformista Adolfo Suárez que formara un nuevo gobierno. En junio de 1977, se convocaron las primeras elecciones libres en cuatro décadas para establecer unas cortes constituyentes que elaborarían una nueva constitución democrática. Un referéndum en 1978 confirmó la promulgación de ésta con la aprobación de una amplia mayoría del electorado. La democracia frágil sobrevivió unos años precarios, inclusive una tentativa de golpe de estado en 1981, pero con las elecciones generales de 1982 y la pacífica transferencia de poder al Partido Socialista Obrero Español (PSOE), la transición pareció completa.¹⁸

La transición española ha sido pregonada como un modelo para otros países, pero la clave de su éxito – la ruptura negociada, un proceso impulsado desde arriba – frustró la genuina ruptura democrática anhelada tanto por diversos sectores de la población. A diferencia de Portugal, por ejemplo, España nunca experimentó una revolución catártica para acabar con su dictadura, y por eso el desencanto nació a la misma hora que la democracia.¹⁹ Este país súbitamente modernizado de repente tuvo que definirse dentro este nuevo contexto democrático

¹⁷ Radcliffe, *Modern Spain*, 244-50.

¹⁸ Radcliffe, *Modern Spain*, 254-64.

¹⁹ Smith, *Desire Unlimited*, 16-17.

europeo mientras pervivían las llagas de su historia dolorosa. Pedro Almodóvar desempeñó un papel importante en el discurso cultural que se enfrentaba a estos retos. El espíritu de este momento es mejor representado por la llamada “movida” madrileña, un tema profundizado con más detalle en el próximo capítulo. Almodóvar rodó *Pepi, Luci, Bom* en el transcurso de 18 meses entre 1979 y 1980, años críticos para la consolidación de la democracia. De hecho, el origen de la narrativa fue un proyecto que se llamaba *Erecciones generales*, una parodia de las elecciones generales de 1977.²⁰ Desde el principio, entonces, las películas de Almodóvar, aunque que lo negara, fueron arraigadas en el contexto sociopolítico del país, una tendencia que persistiría mucho después de los años precarios de la transición.

La llegada de la democracia implicó la posibilidad de reconfigurar la relación entre España y el mundo exterior. Almodóvar creció en un país que, debido a las políticas del franquismo, se había retirado de la modernidad. La apertura del régimen, sin embargo, impulsó una percatación creciente de Europa y la cultura del resto del mundo; siendo un cinéfilo que había consumido una gran variedad de producción cultural extranjera, Almodóvar fue una figura excepcionalmente apta para efectuar la actualización, por así decirlo, de España en términos culturales.²¹ Cultivó activamente la mezcla de influencias nativas e internacionales para fomentar el reciclaje del desecho histórico del régimen franquista.²² En su filmografía, se puede apreciar la síntesis de los elementos tradicionales del país con las fuerzas de la modernidad, mejor representadas mediante su celebración de la ciudad de Madrid y los espacios urbanos de la nación. Este énfasis proyecta una visión de la españolidad sumamente cosmopolita. A medida que desarrolla esa visión de la modernidad, también repropia la imaginaria tradicional de la cultura española para situar esta cultura modernizada dentro de un contexto identificablemente español.

²⁰ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 20.

²¹ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 4.

²² Yarza, *Un caníbal*, 17.

Almodóvar irrumpió en el escenario del cine español justo en el momento adecuado. A diferencia de sus coetáneos, pudo apelar a un público más amplio, como autentifica las recaudaciones de sus primeras películas. Su creciente éxito comercial, a pesar de las malas reseñas, permitió que sobreviviera un tiempo difícil para la industria doméstica, perjudicada por el influjo repentino de filmes anteriormente sujetos a la censura.²³ Mientras sus compatriotas despreciaban sus obras, los críticos extranjeros las acogían amigablemente, un proceso que culminó con el estreno de su *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988),²⁴ éxito desenfrenado internacional y nominada al Óscar a la mejor película de habla no inglesa. Este nivel de reconocimiento convirtió a Almodóvar en una especie de embajador, identificado por muchos extranjeros como un representante de la nueva España democrática. Según Marvin D'Lugo, como resultado, “when we speak of ‘a film by Almodóvar’, though it is rooted in a specific Spanish cultural reality, it is also designed to circulate internationally”.²⁵

Pedro Almodóvar, entonces, consigue hablar tanto a un público doméstico como al extranjero, lo que explica su protagonismo del discurso de la nueva identidad española tras la llegada de la democracia. Esta tesis pretende analizar la visión de esta identidad nacional emitida por las películas. Yo opino que Almodóvar realiza esta operación mediante dos componentes: una clara preferencia para el marco de Madrid en sus películas y la reapropiación de iconos de la cultura española, los cuales fueron cargados con malas connotaciones tras su uso corruptor por la dictadura. Dada su conocimiento de y amor por la cultura extranjera, el cineasta procura reconectar su patria con ésta y recuperar vínculos perdidos después del aislamiento del país bajo Franco.

El primer capítulo indaga en la representación de Madrid y del espacio urbano en su filmografía. Desde las primeras películas, Almodóvar celebra la incipiente modernidad de la urbe, enfatizado una visión de la nación que es cosmopolita y modernizada. En *Pepi, Luci, Bom*

²³ Smith, *Desire Unlimited*, 18.

²⁴ De aquí en adelante, *Mujeres al borde*

²⁵ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 2.

los personajes ya conocen bien la cultura pop internacional y el enfoque en la ciudad deja atrás el recuerdo de España como un país rural y atrasado. Esta preferencia para Madrid en comparación con otras ciudades también recuerda al uso de la capital como un lugar simbólico de la unidad de la nación entera. Por eso, el marco de Madrid sirve para arraigar su concepción de la españolidad en la cultura cosmopolita internacional y también para superar las divisiones regionales que actualmente representan un tema controvertido para el país. No hay necesidad para el nacionalismo periférico en la nueva identidad abierta y cosmopolita de España, porque tales divisiones sugieren una perspectiva aislada y hasta provinciana. Lo importante no es una disputa interna sino el mundo entero.

El segundo capítulo examina el uso de símbolos típicos de la españolidad y la manera en la que Almodóvar los subvierte con el fin de actualizarlos para la nación modernizada. Por un lado, esta operación los libera de las cargas de la dictadura, y por el otro los apropia para legitimar la nueva España. Almodóvar desafía el poder tanto del estado como de la Iglesia y recupera los símbolos de la nación para efectuar la síntesis entre la modernidad y la cultura tradicional del país. La dependencia de estereotipos de la españolidad no es casual, puesto que los filmes están destinados a circular internacionalmente. Además, esta iconografía bastante tópica también coincide con la visión difundida por el régimen franquista; por eso, estos iconos compartidos son los que necesitan ser liberados.

Estos dos componentes se juntan para desarrollar su visión particular de la españolidad. Su preferencia para la vida urbana de Madrid promueve una visión cosmopolita de la españolidad idealizada y modernizada. Esta españolidad es de índole abierta, comunicada bien con la cultura internacional, pero sigue siendo una estética identificablemente española. El uso de la simbología tradicional de España, pese a lo problemático que sea, sirve para arraigar esta visión cosmopolita de circulación internacional robustamente dentro del contexto de su patria.

CAPÍTULO I: MADRID ME MATA

La elaboración de una identidad cosmopolita

“Madrid es la ciudad más divertida del mundo”

Así explica un protagonista almodovarino en *Laberinto de pasiones* (1982)²⁶ su decisión de viajar a la capital española, y el director mismo exhibe parecida fascinación por el entorno de Madrid, el marco de la gran mayoría de sus obras. Dice sobre su relación intensa con la ciudad que “crecí, gocé, sufrí, engordé y me desarrollé en Madrid”.²⁷ Esta casi obsesión resulta bastante curiosa en comparación con otros directores de aclamación al nivel internacional. Sus películas privilegian a Madrid sobre todas las otras regiones del país, con pocas excepciones, y recorren sus barrios para documentar y celebrar la urbe en todas sus características, tanto las positivas como las negativas. Hasta cuando los acontecimientos de una historia tienen lugar en otro sitio, la ciudad sigue siendo omnipresente: los personajes viajan a otras zonas del país con frecuencia, pero casi siempre vuelven a la capital.

Estas trayectorias reflejan la biografía del propio director. Como describió la introducción, Almodóvar se crio en un pueblo campesino, pero se mudó a la ciudad en busca de nuevas oportunidades, al igual que muchos otros españoles. Este traslado refleja un cambio demográfico que afectaba todo el país, transformando ciudades como Bilbao, Valencia y Barcelona, pero con la única excepción de Barcelona en *Todo sobre mi madre*, Almodóvar siempre opta por situar sus narrativas urbanas en Madrid. No es de sorprender, entonces, que él haya sido reconocido como “the semi-official artist-in-residence of Madrid, celebrating as he

²⁶ De aquí en adelante, *Laberinto*

²⁷ Cit. en Camarero Gómez, *Madrid en el cine*, 9.

does both the grand historical sights of the city ... and its more everyday delights”.²⁸ Almodóvar mismo ha reconocido su obsesión por la ciudad; diciendo que “siempre he encontrado en esta urbe un paisaje perfecto y una fauna incorrecta para cada una de mis películas”.²⁹ La producción artística de Almodóvar llega a ser una celebración de Madrid en todas sus complejidades y facetas. Por eso no resulta una exageración afirmar que pensar en Madrid es pensar en Pedro Almodóvar.

Como resultado, la concepción de la identidad española desarrollada por el cineasta es indudablemente vinculada con la específica experiencia madrileña. Pese a su aclamación al nivel internacional como el director español por excelencia, quizá sea más acertado considerarlo como una figura madrileña primero y una figura española segundo. La visión de la españolidad difundida por las películas de Almodóvar representa una estética posmoderna; el director se formó durante la célebre “movida” madrileña, “la versión más visible del posmodernismo español... la cual encuentra su máxima expresión en [sus] primeras películas”.³⁰ Esta visión resulta muy distintiva en comparación con una concepción andaluza o vasca de la identidad española. La conexión entre Almodóvar y la “movida”, junta a su preferencia por Madrid en comparación con otras regiones del país, forma una concepción sumamente novedosa de la identidad española, la de una España modernizada y liberalizada. La ciudad más divertida del mundo es el marco perfecto para este proyecto de identidad nacional.

Como punto de partida, este capítulo analizará el papel de la capital dentro de la cultura española, junto a los sucesos y cambios históricos que han determinado la particular identidad cultural madrileña. Profundizaré este discurso en cuanto a la célebre “movida” madrileña, el movimiento artístico durante el cual se formó Almodóvar como cineasta y la clave para entender su visión sobre la España moderna y posfranquista. Una lectura detallada de las películas *Pepi, Luci, Bom* y *Mujeres al borde* servirá para entender su celebración de la Madrid moderna en su

²⁸ Smith, “Film culture in Madrid”, 65.

²⁹ Cit. en Camarero Gómez, *Madrid en el cine*, 9.

³⁰ Escudero, “Rosa Montero y Pedro Almodóvar”, 156.

forma más pura. Después, pretendo discutir los desarrollos en su comprensión de la ciudad y la matización de su representación mediante un análisis de la dicotomía entre ciudad y campo en *La flor de mi secreto* (1995). Después seguiré la progresión de esta dicotomía en películas posteriores para llegar a un entendimiento pleno de la relación entre ciudad y campo, modernidad y pasado, en las obras del director. Los primeros filmes de Almodóvar celebran el Madrid moderno, dejando atrás el campo retrogrado, pero las películas posteriores desarrollan una vista más matizada de esta relación, reconociendo los problemas urbanos y el valor de las zonas periféricas. El resultado es una concepción de la modernidad española que celebra el espacio urbano, pero que también reconoce las raíces del pasado. Las complicaciones con la nueva modernidad sugieren que una ruptura total no sea posible.

Madrid: villa y corte

Dentro de la conciencia cultural de la nación, Madrid siempre ha ocupado un lugar particular, más bien una especie de tabula rasa para distintas concepciones de identidad que una ciudad con su propia autenticidad. Esta carencia resulta clave en las consideraciones teóricas de Madrid como una ciudad posmoderna por excelencia; en ellas, “history can no longer be seen as a defining force for local identity”.³¹ De hecho, Madrid llegó a ser la capital de España precisamente por esta falta de una historia propia. Fundada como una fortaleza musulmana con el propósito de proteger la población mucho más importante del cercano Toledo, la ciudad era nada más que un pueblecito rural cuando el rey Felipe II decidió trasladar su corte a la zona. Aunque en los años anteriores Madrid había llegado a ser un retiro preferido por la familia real, esta decisión bastante arbitraria pareció tener poco sentido; el Madrid de ese entonces no tenía ni edificación majestuosa ni la historia digna de una gran capital imperial.³² Lo que el Madrid del siglo XVI sí ofreció fue, sin embargo, una ubicación cerca del centro geográfico de la península y “a suitably blank page for the writing of the King’s narrative of imperial monarchy.

³¹ MacDougall, “Almodóvar’s Eye”, 57.

³² Parsons, *A Cultural History*, 13.

The relative insignificance of Madrid's political and religious heritage in comparison with that of Toledo or Valladolid was ideally suited to [Felipe's] desire for a neutral centre".³³ Madrid se fundó como una capital artificial, con su propia identidad histórica subyugada al servicio de un proyecto nacionalista. Hasta hoy en día pervive esta falta de autenticidad; como señalan Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, Madrid es "historically a city of immigrants – even today it is common to hear that natives of Madrid do not exist, and that Madrid is an artificial, constructed capital, not representative of the rest of Spain".³⁴

Felipe II no fue el único gobernante que usó la tabula rasa de Madrid para elaborar sus propios proyectos políticos. El hecho de que esté Madrid destinado únicamente a ser la capital del Estado español implica que representaciones de la ciudad indudablemente están vinculadas con una concepción unitaria de la nación. A pesar de que Madrid, siendo uno de los últimos bastiones de la República, resistió hasta los últimos días de la Guerra Civil, Franco lo declaró la capital simbólica de su propia visión de un régimen centralizado, de acuerdo con el ejemplo de sus predecesores reales.³⁵ La identidad madrileña se encontró apropiada por el mito franquista de una españolidad universal; Madrid no solo era la capital del Estado español sino también la capital del nacionalismo castellano del franquismo.³⁶ Como resultado, cualquier representación de la ciudad no puede evitar estas connotaciones centralistas, pero esta relación es sumamente compleja. Aunque Madrid no sea un microcosmos de toda la nación española, dadas las complejas divisiones regionales, representa una verdadera encrucijada para el país entero y todas las gentes dispares que lo pueblan. Por eso, Madrid siempre ha sido el marco perfecto para el desarrollo de una nueva visión de la españolidad, libre de las cargas ni de una historia previa ni de una identidad regional separada de la nacional, ya que la cultura castellana a menudo ha formado parte de la concepción centralista de nación porque fue Castilla el reino que emprendió

³³ Ibid.

³⁴ Mazierska y Rascaroli, *From Moscow to Madrid*, 33.

³⁵ Parsons, *A Cultural History*, 1

³⁶ Parsons, *A Cultural History*, 105.

la aventura imperialista. Igual que los líderes gubernamentales, Pedro Almodóvar utiliza el escenario de Madrid para montar su propia visión de España, inherentemente vinculada con la estética posmoderna del Madrid de la transición.

Transformación cultural de la transición: la “movida” madrileña

Cabe destacar que Madrid se transformó completamente durante los largos años de la dictadura franquista. Los cambios demográficos que tuvieron lugar durante los años franquistas alcanzaron tal vez su mayor expresión en la capital, debido en parte a las políticas centralizadoras del franquismo. Aunque antes las zonas industriales del país siempre se habían concentrado en Cataluña y en Bilbao, Madrid se industrializó rápidamente, especialmente después de la apertura de la economía a finales de los cincuenta. Aún más importante fue la explosión de la población de la urbe, un crecimiento concentrado sobre todo en la clase obrera.³⁷ Entre 1930 y 1981, la población del municipio de Madrid se triplicó, pasando de 1.3 millones a 4.7 millones de habitantes,³⁸ y este crecimiento fue especialmente rápido después de los cincuenta y el final de las políticas de la autarquía. Por supuesto, este influjo demográfico, junto con la industrialización, convirtió a Madrid en la gran metrópoli que conocemos hoy, el indiscutible centro económico y político del país.

Esta transformación demográfica también implicaba enormes cambios socioculturales. Como consecuencia de la desaparición de los órganos estatales de censura durante los setenta, España experimentó una revolución en los medios de comunicación con el surgimiento de periódicos, estaciones de radio y canales de televisión nuevos.³⁹ Debido a los reglamentos de censura promulgados por el estado franquista, existía en todo el país una verdadera y genuina demanda social de la cultura: toda clase de expresión artística había sido reprimida por la intransigencia del gobierno. Pero, según dice Juan Pablo Fusi,

³⁷ Stewart, *Madrid: the history*, 193-94.

³⁸ Instituto nacional de estadística

³⁹ Fusi, *Un siglo*, 150-51

Madrid fue un caso extremo. Numerosos edificios vinieron a subrayar la modernidad de la ciudad... La abundancia de... toda suerte de actos culturales... le dio un dinamismo cultural verdaderamente inusitado que, por un tiempo –mediados de los ochenta–, se asoció a lo que se llamó la “movida” madrileña, esto es, los distintos e indefinibles movimientos contraculturales de la capital española... vagamente emparentados con el trivialismo ideológico de la postmodernidad... La “movida” simbolizó de alguna forma –y eso era lo que importaba– el resurgimiento cultural de Madrid con la democracia.⁴⁰

Los cambios en la esfera cultural ocasionados por la caída de la dictadura se manifestaron en Madrid como la “movida”, la expresión española de una cultura trasnacional de jóvenes que tuvo lugar entre los últimos años de los setenta y los principios de los ochenta. El término mismo de “movida” parece ser o un juego de palabras sobre el franquista movimiento o una referencia a las drogas. De todos modos, este movimiento representaba más que nada una clara ruptura irreverente con la cultura conservadora de los años franquistas.⁴¹

La transformación cultural del país se preocupaba sobre todo por la principal crisis de la joven democracia: el problema de la identidad de la nueva España como nación.⁴² Pedro Almodóvar y sus coetáneos protagonizaron este movimiento cultural y la estética de la “movida” llegó a ser una respuesta posible a estos dilemas claves. Al igual que era para los gobernantes previos, Madrid es el marco perfecto para desarrollar esta nueva visión de España como un país indudablemente moderno. La “movida” fue influida por la cultura extranjera, pero a la vez mantuvo cierto carácter español. Este despertar cultural marcó el estreno de Madrid como una capital europea moderna.⁴³

Otro desarrollo clave en la explosión cultural de España en los setenta fue el resurgimiento de las culturas e identidades autonómicas. La apertura de medios de comunicación autonómicos suponía oficializar la pluralidad de la nación y su cultura, un

⁴⁰ Fusi, *Un siglo*, 156-57.

⁴¹ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 18.

⁴² Fusi, *Un siglo*, 158-59.

⁴³ MacDougall, “Almodóvar’s eye”, 58.

fenómeno no solo restringido a las nacionalidades históricas. Según escribe Fusi, “España se disolvía en beneficio de las identidades separadas de Cataluña, Euskadi, Galicia y el resto de las comunidades autónomas”.⁴⁴ Este acontecimiento sirvió para complicar el discurso cultural de la nación. De hecho, Almodóvar mismo ha dicho que cuando se mudó a Madrid, Barcelona era, en términos culturales, más dinámica. Sin embargo, el movimiento nacionalista catalán fomentó una perspectiva demasiado aislada y, con la “movida”, Madrid llegó a ser el centro indiscutible de la vanguardia española.⁴⁵ Curiosamente, la cultura autonómica de la capital no se ha figurado entre los ejemplos más reconocidos del pluralismo cultural. No obstante, cabe destacar que en 1983 se constituyó la nueva Comunidad de Madrid, desarraigando la capital de sus orígenes culturales e históricos en la Castilla, al menos simbólicamente. Este cambio administrativo reflejaba el estatus particular de la capital en el ámbito político, pero también subraya el posicionamiento cultural de la ciudad. Madrid fue diferente.

Con la “movida”, entonces, se puede apreciar una cultural española que privilegia la experiencia única de Madrid. Como he postulado, la ciudad ocupa un marco cultural singular dentro del contexto español, que puede servir como una especie de microcosmos para la nación entera, pero a la vez no la es. Vacila entre estos dos extremos: es un crisol donde se mezclan tipos provenientes de todos los rincones más apartados del país, pero también tiene su identidad propia, pese a lo multifacético que sea. Heather MacDougall resume esta aparente paradoja así: Madrid es “undeniably a meeting point and a crossroads for Spaniards... and yet it cannot stand in as emblematic of the rest of the nation”.⁴⁶ No sorprende, entonces, que el hedonismo del Madrid de la “movida” no tenga casi nada que ver con las concepciones populares de la vida cultural de la periferia del país, aunque existían movimientos parecidos en otras zonas. Esa división entre ciudad y campo, Madrid y periferia, desde hace mucho tiempo ha sido

⁴⁴ Fusi, *Un siglo*, 181.

⁴⁵ MacDougall, “Almodóvar’s eye”, 58.

⁴⁶ MacDougall, “Almodóvar’s eye”, 57.

omnipresente en la sociedad española, pero es especialmente importante en este caso dado el reconocimiento internacional otorgado a la “movida” y a artistas como Almodóvar.

Los primeros filmes de Almodóvar indudablemente representan el fruto del despertar cultural representado por la “movida”. El director imbuye las películas con un espíritu de aventura moderna: la frivolidad de las fiestas, los conciertos y las drogas. Lo que queda claro es la obvia ruptura con el pasado franquista del país. Estas primeras películas narran “variations of a common post-Franco story of a generational rupture that entails the unshackling of Spaniards from the constraints of a recent past and the assertion of a direct connection to international culture”.⁴⁷

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)

En 1980, se estrenó la primera película comercial de Almodóvar. Como detalló la introducción, antes había hecho varios cortometrajes e incluso otro largometraje completo, pero con *Pepi, Luci, Bom* alcanzó su primer éxito comercial. Se rodó el filme durante unos dieciocho meses, el producto de la colaboración de un conjunto de conocidos del director que trabajaron de forma voluntaria. Almodóvar mismo ha reconocido que la película tiene muchos defectos, debido a la inexperiencia del cineasta en aquellos años y al mínimo presupuesto que tenían.⁴⁸ Pese a estas imperfecciones, sin embargo, el director recuerda con cariño la libertad de esa producción: “es una película llena de defectos. Cuando una película solo tiene uno o dos, se considera una película imperfecta, mientras que cuando los defectos alcanzan tal profusión, constituyen un estilo”.⁴⁹ De hecho, en el filme ya se puede apreciar el desarrollo de su estilización personal. Su mejor película no la es, pero *Pepi, Luci, Bom* personifica la experiencia de la “movida” y la celebración de Madrid que recurre en casi todas sus obras. Representa un claro rechazo del pasado del país y el principio de una nueva visión de la cultura española, la de la modernidad y la “movida”.

⁴⁷ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 17.

⁴⁸ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 20.

⁴⁹ Strauss, *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, 27.

La historia de *Pepi, Luci, Bom* se puede comprender como una serie de rupturas con el pasado español y todas formas de la autoridad social, pese a la fragmentación y confusión de la narrativa.⁵⁰ Pepi (Carmen Maura), una heredera rica, traza un plan para vender su virginidad. Se arruinan sus deseos, sin embargo, cuando la viola un policía (Félix Rataeta) por tener unas plantitas de marijuana en su piso. Buscando revancha, Pepi recluta a su amiga Bom (Alaska) y a los miembros de su banda para acosar al policía en la calle, pero resulta que encuentran a su desafortunado hermano gemelo. Todavía resuelta, Pepi persigue a la esposa del inspector, Luci (Eva Siva), quien accede a darle lecciones de punto. Bom interrumpe una de estas lecciones y se enamora inmediatamente de Luci. Como masoquista, Luci responde a la agresión de Bom y se retuerce de gozo cuando Bom orina sobre ella en la escena más notoria de todo el filme.⁵¹ No es nada sorprendente que el estreno de la película escandalizara tanto al establecimiento crítico del país.

La gran desviación de las normas sociales establecidas por el régimen ya se ha puesto bastante en evidencia con los elementos básicos del argumento de la película. La frivolidad de la narrativa subraya esta actitud de irreverencia en cuanto a la anterior sociedad española y recalca su identificación con la modernidad. La primera toma de la película, que ya está repleta de defectos técnicos,⁵² es de Pepi, quien yace en la alfombra de su piso mientras lee una revista de cine y escucha una banda femenina de música rock. Desde el principio, la puesta en escena establece la identificación de Pepi con la cultura pop moderna. La estilización de la película también subraya este tema: hay varios intertítulos (véase fig. 1) que parecen bastante a los tiros cómicos de la época, llamadas fotonovelas,⁵³ lo que aún más aumenta la identificación del filme con los nuevos medios culturales. Refleja el espíritu de la célebre “movida” y de la cultura pop internacional.

⁵⁰ D'Lugo, *Pedo Almodóvar*, 22

⁵¹ D'Lugo, *Pedo Almodóvar*, 21-22.

⁵² Acevedo-Muñoz, *Pedro Almodóvar*, 9.

⁵³ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 22.

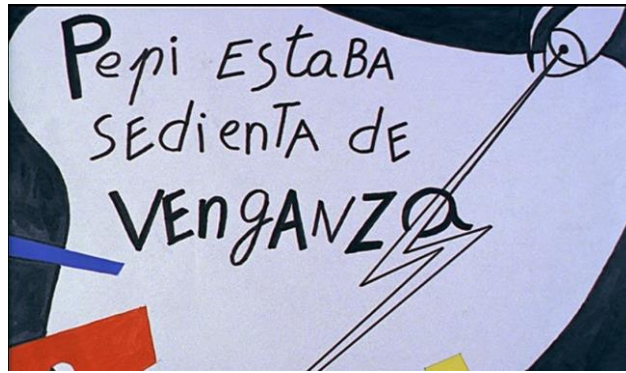


Figura 1

Después del encuentro de las tres protagonistas, el argumento de *Pepi, Luci, Bom*, sigue con varios episodios que hacen poco para avanzar la narrativa: el concurso de “erecciones generales” – un calambur sobre las primeras elecciones democráticas –, una visita a una de las discotecas populares de Madrid, el trabajo de Pepi en una agencia de publicidad. Aunque no contribuyen mucho a la narrativa, todos estos episodios desarrollan la celebración del Madrid de ese entonces y hacen hincapié en la ruptura con las antiguas autoridades sociales.⁵⁴ En *Pepi, Luci, Bom*, Almodóvar se preocupa por el presente del país, porque para la mayoría de los españoles, la verdadera cuestión no es del pasado sino de la modernidad del presente, y de la representación de los grupos marginalizados que por fin podían salir a la luz debido a la caída de la dictadura.⁵⁵ Pese a la frivolidad de la película, Almodóvar logra interrogar la vieja cultura española para montar su visión de la nueva.

Este proyecto es inherentemente político, aunque muchos han desmentido la noción del director como una figura política. Almodóvar mismo ha dicho “hago películas como si Franco no hubiera existido”.⁵⁶ Pese a esta declaración, *Pepi, Luci, Bom* –su primera obra sustancial– fomenta una clara alegoría política. En la figura del policía tenemos una obvia alusión al caudillo mismo. De hecho, en una incongruencia reveladora, éste se queja de la democracia naciente en el país cuando se entera del encuentro entre su hermano y los amigos de Pepi. La metáfora no es

⁵⁴ Camarero Gómez, *Madrid en el cine*, 14.

⁵⁵ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 23-24.

⁵⁶ Cit. en Melgosa, “The Ethics of Oblivion”, 178.

nada sutil, y no es de sorprender que el policía llegue a ser el único antagonista de la película. Hacia el final, pilla a Luci en una discoteca y la golpea brutalmente. Así cumple con los deseos masoquistas de su esposa y por eso ella decide volver con él. Cabe destacar que ella es la única de las protagonistas que se identifica con el campo; de hecho, su caracterización es la de un pueblerino recién llegado. A Luci Bom le dedica una canción que la llama “una marrana murciana”, pero no hay ninguna mención de los orígenes ni de Bom ni de Pepi. Ellas son de Madrid, pero Luci es la intrusa ingenua que al final se queda en las manos de la figura represiva del pasado. La ciudad representa el futuro y esperanza; la periferia en cambio representa los traumas del pasado.

Al final de la película, Bom y Pepi logra escaparse de la amenaza del policía y, ilusionadas, emprenden un camino al futuro. La toma final de la película es de la pareja en una pasarela, con el perfil moderno de la ciudad en la distancia (véase fig. 2).⁵⁷ El mensaje de esta conclusión es claro: la única salida del pasado es un abrazo de la modernidad del futuro, ejemplificado con las figuras de Pepi y Bom, tan vinculadas con la cultura pop internacional de la “movida”. Madrid es el núcleo de este mundo, y por eso ha figurado tanto la ciudad en las películas de Almodóvar. La celebración de la cultura y vida propias de la capital queda prominente en sus obras posteriores.



Figura 2

⁵⁷ Camarero Gómez, *Madrid en el cine*, 79.

Su próximo filme retoma esta celebración del Madrid de la “movida”. *Laberinto* retrata otra historia frívola y bastante absurda: el romance entre Riza (Imanol Arias), un príncipe árabe gay, y Sexilia (Celia Roth), una cantante ninfómana. Es Riza quien describe Madrid como la ciudad más moderna y divertida del mundo, y la película está repleta de escenas en las que figuran personas y espectáculos de la cultura popular de la “movida”. La primera escena toma lugar en el Rastro, un lugar llamativo de la ciudad y del ámbito urbano en el que se despliega la trama. Allí, ambos protagonistas pasan escrutándole los genitales a toda la gente que encuentran. Así Almodóvar en los primeros momentos de la película mezcla simbólicamente la ruptura con las normas del antiguo régimen con un célebre sitio del Madrid castizo y tradicional. El escenario del Rastro apunta al ámbito madrileño, pero también a los tópicos culturales del país. Es un destino turístico por excelencia donde se vende todo tipo de souvenirs típicos: abanicos, alpargatas, artesanía folclórica. Es un claro microcosmos de la España tradicional dentro del Madrid de ese entonces, y este escenario urbano es el lugar perfecto para la transformación cultural y social de la nación.⁵⁸ En la ciudad más divertida y moderna del mundo, todo es posible. Las dos primeras películas de Almodóvar ofrecen tal vez la mejor representación de esta época: una celebración pura del Madrid de ese entonces.

Esta idealización, sin embargo, no duró mucho tiempo. A medida que seguía avanzando su carrera, Almodóvar empezaba a matizar su representación de la ciudad, examinando su querido Madrid con una lente más crítica y testificando una creciente percatación de los problemas urbanos. En *Entre tinieblas* (1983), por ejemplo, la única representación de la “movida” es su cultural de drogas, la cual implica problemas graves para los protagonistas del filme.⁵⁹ Los sucesos de ese filme, detallados en el próximo capítulo, se despliegan dentro de un convento y como consecuencia el espacio urbano no está tan prominente.

⁵⁸ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 29.

⁵⁹ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 31.

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984),⁶⁰ Almodóvar examina con honestidad inquebrantable la existencia sufrida de Gloria (Carmen Maura), una mujer casera de un barrio periférico de la ciudad.⁶¹ Depende de las drogas estimulantes para apenas apañarse y vive en las condiciones despreciables de un bloque de apartamentos, lo que simboliza el lado oscuro del crecimiento económico y de la llegada de la modernidad a la urbe. Muchos planos largos de la película muestran la miseria de la zona: la basura de las calles, la falta de naturaleza y el constante rumor de los coches en una de las carreteras nuevas de la ciudad. La representación sincera de esta desgracia urbana refleja una creciente percatación de estos problemas por parte del director. Este desarrollo, sin embargo, no significaba que hubiera perdido su afecto por la ciudad; en las películas subsiguientes vuelve a aparecer el Madrid resplendente.

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)

Al principio, Almodóvar encontró la inspiración para su séptimo cortometraje en la obra de teatro *La voz humana*, escrita por el dramaturgo francés Jean Cocteau. El producto final, sin embargo, parece más a las comedias chifladas estadounidenses de los cincuenta, y Almodóvar mismo ha reconocido que ha desaparecido Cocteau del filme. No obstante, *Mujeres al borde* preserva el argumento básico de la obra general: Pepa (Carmen Maura), la protagonista, pasa la película intentando desesperadamente ponerse en contacto con su exnovio Iván (Fernando Guillén).⁶² Al principio de la película, Iván le deja un recado en su contestador diciendo que se va de viaje y que le prepare una maleta. Pepa, embarazada de él, le persigue por dos días para hablarle de ese asunto, pero las costumbres del mujeriego Iván le pone difícil la búsqueda. Debido a sus aventuras, Pepa parece recorrer toda la ciudad y encuentra a una multitud de personajes excéntricos en situaciones absurdas.

Enojada, Pepa decide deshacerse de todos sus recuerdos de Iván, tirando sus pertenencias a la basura y quemando el colchón que compartían. Pepa va al estudio donde

⁶⁰ De aquí en adelante, *¿Qué he hecho yo?*

⁶¹ Camarero Gómez, *Madrid en el cine*, 27.

⁶² D'Lugo, *Pedo Almodóvar*, 60.

ambos trabajan y descubre la dirección de Lucía (Julieta Serrano), una ex amante de Iván con quien tiene un hijo, Carlos (Antonio Banderas). Lucía se volvió loca después de que Iván la abandonó; como Pepa, está buscando a Iván, pero con el propósito de matarlo. Por pura casualidad, Carlos y su novia Marisa (Rossy de Palma) vienen a mirar el piso de Pepa, y pronto llega Candela (María Barranco), la amiga histérica de Pepa, recién dejada por su amante, un terrorista chiita que piensa secuestrar el vuelo en el que se parte Iván con Paulina (Kiti Manver), una abogada feminista y su nueva amante. La película termina con una carrera frenética hacia el aeropuerto, donde Pepa le salva la vida a Iván y también logra olvidarse de él. Después, Pepa se queda en la terraza de su piso, contemplando el maravilloso perfil de Madrid.

Mujeres al borde está repleta de escenas parecidas que hacen hincapié en lo magnífico de la capital. La cinematografía del filme subraya las calidades casi oníricas de Madrid. La multitud de tomas largas del paisaje urbano construyen un mundo que parece infinito. En una escena cerca al principio de la historia, Pepa mira el perfil de la ciudad desde el balcón de su ático y parece que tiene todo el mundo a su alcance (véase fig. 3). Durante esta escena, Almodóvar pone una pieza de música proveniente de la suite sinfónica *Shejerezada* de Rimsky-Korsakov (basada en *Las mil y una noches*), una elección que aporta una calidad casi mitológica a la escena. Así la cinematografía hace hincapié en la maravilla de la ciudad, celebrándola como un espacio vibrante.



Figura 3

Almodóvar también representa la vitalidad de Madrid de maneras más explícitas. En otra escena temprana, Pepa deambula por la ciudad en búsqueda de Iván. Se sienta en un banco y mira una especie de desfile de la vida nocturna madrileña: una chica bailando en su ventana, un grupo de patinadores, una discusión entre madre e hijo (resultan ser Lucía y Carlos) y el trabajo de los basureros. Durante esta escena, Almodóvar pone otra selección de la música fantástica que se repite a lo largo de la película, esta vez un trozo de la pieza *Capricho Español* del mismo conductor ruso, lo que alude a la internacionalización de la película. Cuando regresa a su piso, Pepa aparece en una toma que sigue su camino cruzando una calle que, debido al uso de un plano contrapicado, parece extenderse hasta el cielo (véase fig. 4). El Madrid de *Mujeres al borde* no forma un espacio cerrado; todos estos elementos elaboran una representación de la ciudad como un mundo brillante y lleno de posibilidades.



Figura 4

La puesta en escena de la película asimismo enfatiza el mundo cosmopolita del Madrid de ese entonces. El piso lujoso y bien equipado de Pepa sirve como una especie de microcosmos de este mundo modernizado (véase fig. 5). El decorado del ático es sumamente moderno y está dotado de todos los aparatos nuevos: televisor, contestador automático, VCR. El encuadre de una toma en particular resulta significativo: Pepa aparece rodeada por estos electrodomésticos y también una estatuilla de un avión (véase fig. 5, izquierda), todos símbolos de la época moderna del país. El vestuario del filme también alude a esta modernidad: Pepa, por ejemplo, se viste a la manera de una mujer moderna y trabajadora con trajes elegantes de un estilo parecido al de la

abogada feminista Paulina. Cuando está a solas en casa, se pone una camisa que es muy parecida a una de Hawái, otra referencia a la globalización de la ciudad. Todos estos detalles refuerzan la imagen de este Madrid como un lugar modernizado, el igual de las otras grandes urbes internacionales.



Figura 5

A diferencia de *Pepi, Luci, Bom* y de *Laberinto*, las actividades de la “movida” no figuran tanto en el argumento de *Mujeres al borde*. Teniendo en cuenta el año de la última, esta falta tiene sentido: para mediados de los ochenta, el espíritu frenético de la época ya se había disipado. Con la consolidación de la joven democracia y el surgimiento de las crisis del sida y de las drogas, la extravagante rebelión contra el pasado no parecía tan significativo.⁶³ Por eso, se puede entender *Mujeres al borde* como una representación de la madurez de este nuevo Madrid moderno. La ciudad en la película disfrute de su participación en la cultura internacional de la época. Como queda dicho, la estilización del filme alude al cine Hollywood de los cincuenta. Almodóvar construye una versión idealizada de la ciudad: “an impossibly elegant Madrid skyline to approximate that of New York”. Esta decisión subraya su internacionalización de la cultura española mediante una reconstrucción temática de la modernidad del país.⁶⁴ Aunque la “movida” esté ausente en *Mujeres al borde*, la ciudad parece haber cumplido con las expectativas sugeridas por el movimiento en su auge, alcanzando una especie de igualdad junto al ejemplo de Nueva York. Marvin D’Lugo resume esta representación de la cultural española

⁶³ Parsons, *A cultural history*, 107.

⁶⁴ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 62-3.

así: “as presented in the film, Madrid embodies a vibrant Spanish cultural identity that rejects the traditions that [previously] ordered Spanish social life”.⁶⁵ Al principio de la película, Pepa parece indefensa ante la influencia de los hombres –es decir, los opresores del pasado–. Al final, sin embargo, sus problemas ya superados, está lista para aceptar su destino en la modernidad.⁶⁶ Había pensado por un tiempo en dejar la ciudad, pero al final, contemplado el perfil maravilloso de la urbe, decide quedarse, porque “[le] encantan las vistas” (véase fig. 6).



Figura 6

En *Pepi, Luci, Bom; Laberinto de pasiones* y *Mujeres al borde*, Madrid se vuelve una ciudad dinámica en la que cruza gente proveniente no solo de España sino de todo el mundo,⁶⁷ donde se puede apreciar la vitalidad de la cultura española en ese entonces. Pepa encuentra varias veces a un taxista que conduce el llamado “mambotaxi”; el decorado del coche hace que parezca como un crisol donde se mezcla una gran variedad de culturas internacionales. El taxista ofrece ponerle muchos diferentes estilos de música, no solo el mambo, porque “tengo de todo”. En sus primeras obras, Almodóvar retrata una visión de una España moderna y liberada de las represiones del pasado. Esta España es vanguardista y un participante entusiasta en un intercambio mundial de la cultura, y la capital desempeña un papel importante en este discurso. La celebración de la “movida” establece un fondo importante para entender el papel de la capital en los filmes posteriores del director. Según Deborah Parsons, “Central to his conception of the

⁶⁵ D’Lugo, *Pedo Almodóvar*, 63.

⁶⁶ D’Lugo, *Pedo Almodóvar*, 63.

⁶⁷ MacDougall, “Almodóvar’s eye”, 58.

city remains the dialectic of modernity and local tradition that pervades its social, spatial and symbolic form”.⁶⁸ Aunque matiza bastante su representación de Madrid, Pedro Almodóvar lo sigue utilizando como el marco perfecto para su visión de la España liberalizada.

El argumento de *Mujeres al borde* también ofrece una especie de prefiguración de los temas relacionados con la división entre ciudad y campo en las películas posteriores. Una de las primeras tomas de la película, después de los créditos de apertura, es un primer plano del corral que tiene Pepa en la terraza de su piso. La primera toma es de un edificio moderno, pero en este momento el único sonido es el de los animales. En una voz en off, Pepa explica su razón por la que lo instaló: “El mundo se hundía a mi alrededor, y yo quería salvarme, y salvarlo. Me sentía como Noé. En el corral que instalé en la terraza me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies animales”. Esta alusión bíblica aporta una calidad mitológica al argumento y parece prefigurar la creación de un mundo nuevo. El espacio de la terraza presenta una síntesis del pasado, representado por los animales y las plantas del corral campesinos, y la modernidad, encapsulada en la magnífica vista de la ciudad. Esta España moderna lleva vestigios del antiguo régimen; la banda sonora de la película a veces mezcla los ruidos de la ciudad con los de este pequeño recuerdo del campo.⁶⁹ Estos vestigios no aparecen ni en *Pepi, Luci, Bom* ni en *Laberinto*; para *Mujeres al borde*, Almodóvar ha matizado bastante su visión. Cuando Pepa decide definitivamente quedarse en Madrid, está en la terraza, contemplando la ciudad entre sus huellas campesinas y escuchando el sonido de sus animales, los cuales parecen ser una fuente de consuelo para Pepa. En algunos momentos, ella hasta habla con sus gallinas para tranquilizarse. Ahora, la ruptura con el pasado y el rechazo de las formas antiguas no es total. En otras películas, los protagonistas se comunican con el pasado campesino de maneras más explícitas.

⁶⁸ Parsons, *A cultural history*, 106.

⁶⁹ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 66.

Ciudad y campo

El tema del campo aparece por primera vez en *Entre tinieblas*: las monjas son de una zona rural. En *¿Qué he hecho yo?*, la suegra de Gloria anhela volver al pueblo y se queja continuamente de su vida en la ciudad. Al final de la película lo consigue, pero Gloria se queda en Madrid. Este suceso es común en la obra de Almodóvar: muchos personajes recurren a la aldea campesina como una fuente de esperanza y fuerza, pero eventualmente vuelven a la capital. Con esta dicotomía, es posible entender la continua importancia de Madrid en su visión de España y la relación entre la ciudad y la vieja España, representada por el espacio geográfico del campo y de la periferia. Las películas posteriores a *Mujeres al borde* demuestran un mayor conocimiento de esta división y también del lado oscuro de la vida urbana. Las próximas tres películas – *Átame* (1990), *Tacones lejanos* (1991) y *Kika* (1993) – incluyen viajes cortos a regiones rurales, pero todos los personajes que los emprenden acaban volviendo a la ciudad.

Esta narrativa se vuelve aún más prominente en los filmes concebidos después del año clave de 1992, lo cual parece indicar un punto de inflexión en los procesos de modernización que experimentó la nación. En ese año tuvieron lugar los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Exposición Mundial en Sevilla, dos acontecimientos que exhibían el país en un escenario internacional, y también es cuando se firmó el Tratado de la Unión Europea. Estos sucesos parecieron indicar la entrada en la modernidad y la globalización de España, pero coincidieron con una recesión y la creciente desilusión con el gobierno del PSOE, debido a una serie de escándalos. No es de sorprender que los próximos filmes empezaran a examinar estos problemas de la nueva España más críticamente.

La flor de mi secreto (1995)

Con *La flor de mi secreto*,⁷⁰ su undécimo filme, encontró Almodóvar de nuevo aclamación crítica.⁷¹ Asimismo sirve como buen punto de partida para analizar su tratamiento

⁷⁰ De aquí en adelante, *La flor*

⁷¹ D'Lugo, *Pedo Almodóvar*, 85.

del tema del pueblo natal, debido a las muchas semejanzas narrativas entre esta y *Mujeres al borde*. En ambas, la protagonista se encuentra en una especie de crisis de identidad provocada por el desenlace de una relación íntima. *La flor* trata de Leo (Marisa Paredes), una célebre escritora de novela rosa que empieza a sentirse desilusionada por su carrera, un problema que surge del fracaso de su matrimonio con Paco (Imano Arias). Igual que en *Mujeres al borde*, Madrid está omnipresente en la película; Leo y Pepa recorren diversas zonas de la ciudad, descubren los secretos y la traición de sus respectivos amantes y eventualmente resuelven a aprender a vivir sin ellos. Las primeras tomas de las protagonistas en cada película casi son idénticas: un paneo en primer plano que recorre sus cuerpos dormidos, los que están rodeados por fotos y otros recuerdos de sus parejas. En *La flor*, esta escena está contrapuesta con un vídeo de entrenamiento médico sobre los comas. La implicación es que Leo también de una manera esté dormida: hay que despertarse a la realidad de sus problemas personales.⁷² Ambas protagonistas necesitan reconocer sus problemas para encontrar una salida de sus crisis de identidad.

Pese a estas semejanzas, el tratamiento de Madrid en las películas se diferencia bastante. El Madrid de *La flor* llega a ser un lugar inhóspito y agobiante. Según María-Elvira Luna-Escudero-Alie, “Almodóvar nos presenta Madrid como... un espacio de riesgo donde existen problemas económicos, desempleo [y] perjuicios”,⁷³ entre otros males. La cinematografía enfatiza esta calidad de la urbe. La primera toma de la ciudad ocurre al principio de la película y la vista de la cámara está parcialmente cubierto por las cortinas –la ciudad aparece borrosa y gris (véase fig. 7, izquierda)–. A diferencia de *Mujeres al borde*, hay pocas tomas del perfil de la ciudad, y cuando cruza la calle, Leo aparece en un espacio definitivamente cerrado, con edificios amenazantes al fondo (véase fig. 7, derecha). En otras tomas, Almodóvar usa un plano contrapicado para que los edificios al fondo aparezcan como si fueran a derrumbarse sobre la

⁷² Kinder, “Reinventing the motherland”, 13.

⁷³ Luna-Escudero-Alie, “La representación de Madrid”, 3.

protagonista. Mientras Leo recorre la metrópoli, la cámara se enfoca en los problemas sociales a su alrededor: las familias de inmigrantes pobres, la basura de la calle y una manifestación estudiantil. Un sentido de claustrofobia impregna toda la película, reforzando la precariedad de la vida de Leo. Este Madrid parece no tener nada que ver con la versión maravillosa de *Mujeres al borde*.



Figura 7

Junto a esta representación despreciable de la ciudad, Almodóvar desarrolla una clara dicotomía entre la ciudad y el campo. En *La flor*, sin embargo, “Madrid aparece ante los espectadores como un espacio fundamental y contradictorio que se opone constantemente al campo”.⁷⁴ Después de dejar a Paco y de sobrevivir una tentativa de suicidio, Leo abandona Madrid para volver a su pueblo con su madre Jacinta, quien amenaza con volver locas a sus hijas debido a sus quejas incesantes sobre la ciudad. Tiene mucho en común con la suegra de *¿Qué he hecho yo?*; de hecho, Chus Lampreave interpreta ambos papeles. Al llegar a la aldea, un plano largo muestra un lugar sereno e inmaculado donde apenas hay gente. Una vez allí, Jacinta renace y recupera su buen humor; está mucho más tranquila allí que en el piso asfixiante de Madrid. Más que ningún otro personaje, Jacinta encarna las facetas negativas de la gran metrópoli.

Debido a la experiencia de Jacinta, María-Elvira Luna-Escudero-Alie escribe que el campo manchego en *La flor* aparece “como un espacio armonioso, un lugar terapéutico, el espacio de la niñez y de la inocencia donde existe la solidaridad”.⁷⁵ Esta dicotomía existe en otras

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid, 4.

obras de Almodóvar, pero en todos casos es más ambigua de lo que opinan muchos comentaristas. El mundo del campo no es perfecto; también tiene sus deficiencias: las tomas de la aldea muestran un espacio cerrado por las calles o por los muros de un jardín, igual que las vistas de Madrid cuando Leo sale a la calle. En un medio plano de dicho jardín, Leo casi desaparece entre la fila de ancianas campesinas. En el campo, ella corre el riesgo de perder su identidad (véase fig. 8). Por eso, este lugar no representa una solución universal; Leo tiene que volver a Madrid y, una vez allí, empieza a construir una nueva vida con Ángel (Juan Echanove), su nuevo amante.



Figura 8

La salida de la crisis personal de Leo representa una síntesis entre la tradición y la modernidad. Necesita el rejuvenecimiento del pueblo, pero vuelve a Madrid con Ángel, la personificación de la modernidad. La puesta en escena de las tomas de su piso recalca esta calidad de su personaje. El decorado de su piso es sumamente moderno, con unas vistas increíbles de los rascacielos del Madrid moderno, y desde allí aparecen los únicos planos largos del perfil de la ciudad. La representación de la urbe empieza a abrirse cuando Leo aprende a olvidar a Paco, quien representa el pasado opresivo, siendo él un militar. Por su parte, Pepa no recurre tanto a tales apoyos; logra superar sus problemas por cuenta propia. A diferencia de las otras películas de Almodóvar, *La flor* no enfatiza un rechazo total del pasado, y por eso refleja cierta madurez que contrasta con la ingenuidad juvenil de *Mujeres al borde* respecto a estos problemas.

La representación sincera de Madrid en *La flor* sugiere un desarrollo temático por parte de Almodóvar en cuanto a la relación entre la ciudad y el campo, y la modernidad y el pasado que simbolizan. Hace mucho tiempo se fueron los días excitantes de la “movida” y la película refleja cierta desilusión con las posibilidades ocasionadas por la transición y por la ruptura con el pasado. *La flor* se estrenó poco antes del triunfo de las fuerzas conservadoras en las elecciones generales de 1995 e incluye una de las primeras referencias explícitas a la actualidad política: en una escena, Leo se pierde entre la muchedumbre de una manifestación estudiantil contra el gobierno de Felipe González. El humor sombrío del filme parece subrayar la ansiedad ante estos cambios.⁷⁶ La única salida posible para Leo sigue siendo la ciudad: al final se queda en Madrid, igual que Pepa y otros personajes almodovarinos. Pero una ruptura total con el pasado ya no es necesario; existe la posibilidad de trascender lo tradicional en esta nueva España sin rechazarlo por completo.

Carne trémula (1997)

Más que ninguna de las películas anteriores, *Carne trémula* se puede considerar una verdadera obra política. Como *La flor* y *Mujeres al borde*, es una historia de confinamiento y la búsqueda de una posible salida de él. Pero en *Carne trémula*, esta narrativa se sitúa dentro y refleja la progresión de todo el país. Unos acontecimientos políticos concretos enmarcan la vida entera del protagonista Víctor (Liberto Rabal); el argumento empieza con su nacimiento durante la noche en la que se decretó el estado de excepción de 1969 y termina veintiséis años después con el nacimiento de su hijo en el mismo sitio. En la primera escena de la película, la calle está vacía; la ciudad parece un laberinto oscuro, un lugar inhóspito e incluso espantoso. Para el final de la película, en mediados de los noventa, ya ha cambiado radicalmente la ciudad; la calle está llena de un gran gentío alegre y los edificios brillan con los decorados de la navidad. Víctor resume este cambio así: “hace mucho tiempo ya hemos perdido el miedo en España”. A

⁷⁶ Kinder, “Reinventing the motherland”, 14.

diferencia de las otras obras, *Carne trémula* es una narrativa histórica que mira hacia atrás. Este cambio tal vez tiene algo que ver con el contemporáneo gobierno del Partido Popular; el mismísimo funcionario que anunció el estado de excepción seguía en puestos con ese partido. La modernidad del país no resolvió todos sus problemas, y por eso hacía falta indagar en las razones por este fracaso. De todos modos, en esta película Almodóvar de nuevo demuestra un creciente entendimiento de la necesidad de comunicarse con el pasado; las explícitas alusiones políticas y la progresión histórica de este filme representan innovaciones que volverán a aparecer en obras posteriores.⁷⁷

La representación de Madrid en *Carne trémula* también refleja la más realista perspectiva de *La flor de mi secreto*, en comparación con las visiones maravillosas de *Mujeres al borde*. Mucho de la acción del filme tiene lugar en el barrio periférico y pobre donde vive Víctor después de su liberación de la cárcel.⁷⁸ Condenada a desaparecer debido a la construcción de nuevas torres de comercio, esta zona personifica la transformación de la ciudad con la llegada de la modernidad. Muchas tomas de la zona muestran las torres KIO, hoy en día la Puerta de Europa, en la distancia, una clara alusión a los problemas económicos enfrentados por la clase obrera e inmigrante.⁷⁹ Pero al final de la película, Víctor vuelve al centro de la ciudad, la Puerta del Sol, con el nacimiento de la próxima generación. No resulta pura casualidad que la esposa de Víctor sea una mujer extranjera; aunque reconoce los problemas de la nueva España, para Almodóvar una acogida de lo moderno sigue siendo la única salida de estas crisis. El centro de la urbe es donde se puede encontrar por fin la esperanza para el futuro.

Un interludio catalán

En su próxima película, Almodóvar abandona el entorno de Madrid a favor de la segunda ciudad del país: Barcelona. La ausencia de la capital, sin embargo, no significa que no siga siendo un símbolo importante en la narrativa. En *Todo sobre mi madre* (1999), Madrid llega a

⁷⁷ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 94-97.

⁷⁸ Camarero Gómez, *Madrid en el cine*, 43-46.

⁷⁹ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 98.

ser una especie de refugio para la protagonista Manuela (Celia Roth). Aprendemos que llegó embarazada a la ciudad cuando logró dejar a su abusivo marido Lola (Toni Cantó), una prostituta transgénera. En la película, se ve obligada a volver a Barcelona para darle la noticia de la muerte de su hijo. Dos secuencias del filme subrayan la importancia de estos trayectos: en la primera, la cámara adopta la perspectiva del conductor del tren mientras atraviesa un túnel oscuro que termina con una vista maravillosa de Barcelona. En la segunda, una toma desde arriba muestra el movimiento de los trenes entre las dos ciudades para recalcar las conexiones entre ellas. En el final de la película, Manuela de nuevo se encuentra huyendo hacia Madrid para encontrar una nueva vida.

Las tomas de establecimiento muestran Barcelona como un sitio maravilloso, al igual que las representaciones fantásticas de Madrid en películas anteriores como *Mujeres al borde*. La primera vista de la ciudad es una toma aérea que retrata la ciudad entera, que brilla en la orilla del mar. Manuela recorre la ciudad en taxi, pasando por la magnífica Sagrada Familia, iluminada especialmente para la película. Muchas otras escenas toman lugar en sitios llamativos de Barcelona: el Raval, un piso modernista, la Barceloneta, el cementerio de Montjuïc. Representa una especie de carta de amor visual para Barcelona, pero curiosamente, este retrato de la capital catalana ignora la identidad propia de la ciudad. No se oye ni una sola palabra del catalán, y no hay nada que alude a un contexto cultural distinto del de Madrid en otras películas.⁸⁰ De hecho, Barcelona en *Todo sobre mi madre* personifica la visión de una Europa multicultural por excelencia.⁸¹ Sin las concretas referencias a lugares específicos de Barcelona, la narrativa de *Todo sobre mi madre* pudiera haber tenido lugar en el Madrid cosmopolita de las películas anteriores. Ni el decorado de las escenas ni el vestuario de la película dista mucho de estos ejemplos anteriores en la filmografía de Almodóvar. El viaje a las zonas periféricas del país

⁸⁰ Smith, *Desire Unlimited*, 191-2.

⁸¹ MacDougall, "Almodóvar's eye", 61.

no implica un reconocimiento de la pluralidad de la nación; la visión de una España moderna, multicultural y plenamente europea todavía predomina.

En *Todo sobre mi madre*, Barcelona y Madrid se unen y se mezclan entre sí como una celebración de la experiencia urbana, y Madrid sigue siendo el destino al que siempre vuelven los personajes. Otras salidas del entorno urbano en la película refuerzan la primacía de la ciudad. Al final de la historia, las protagonistas hablan despectivamente de Nina (Candela Peña), una conocida que ha vuelto a su pueblo, donde se ha casado y ahora tiene un hijo. Aquí, la vuelta a la aldea campesina implica una rendición y también un problema de identidad: Nina parece negar su vida previa como actriz lesbiana para volver hacia atrás.⁸² La vida urbana es donde se encuentra la autenticidad y el futuro. La dicotomía entre las zonas rurales y la ciudad es clara. En los próximos filmes, Almodóvar cada vez más empieza a recorrer otras regiones del país, pero el patrón ya establecido persigue: siempre privilegia la experiencia urbana de Madrid.

Volver (2006)

En *Volver*, las relaciones entre ciudad y campo se vuelven más prominentes que en ninguna otra película. Los personajes viajan libremente entre la capital y su pueblo manchego en lo que ha sido llamado el filme más provincial de Almodóvar, donde vuelve temáticamente por primera vez a la región donde nació.⁸³ Como *Carne trémula* y *La flor*, la película es despiadada en su representación de los males urbanos. Raimunda (Penélope Cruz), la protagonista, vive en un barrio periférico y tiene una serie de trabajos duros para apenas apañarse. Sole (Lola Dueñas), su hermana, vive en un bloque anónimo donde tiene una peluquería ilegal. Sus vidas recuerdan a la de Gloria de *¿Qué he hecho yo?* y todos los otros migrantes del campo.⁸⁴ Varias escenas tienen lugar en el pueblo y muestran varias tradiciones rurales, pero no llega a ser una celebración de esa vida.

⁸² MacDougall, "Almodóvar's eye", 59.

⁸³ MacDougall, "Almodóvar's eye", 62.

⁸⁴ Camarero Gómez, *Madrid en el cine*, 46-47.

En *Volver*, el pueblo se asocia más que nada con la muerte: Raimunda y su familia viajan por primera vez allí para limpiar las tumbas familiares y para visitar a su tía agonizante (Chus Lampreave). Después, Sole vuelve para el entierro de ésta, y al final toda la familia regresa otra vez para velar a una vecina (Blanca Portillo) que tiene cáncer. El pueblo es un lugar casi desprovisto de vida; hay muchas tomas de calles vacías con solo el sonido del viento (véase fig. 9). Los personajes también hablan bastante despectivamente sobre los campesinos, sus supersticiones y sus tradiciones anticuadas. La ciudad no es perfecta, pero es allí donde se aprecia mejor la solidaridad entre los vecinos: todo el mundo ayuda a Raimunda con sus varios encargos. En cambio, los del pueblo solo se preocupan por revisar las pertenencias de la tía difunta. También es allí donde transcurren los verdaderos horrores de la narrativa. El pueblo dista mucho de ser un lugar idealizado.



Figura 9

Madrid sigue siendo un refugio para los personajes: Raimunda originalmente se mudó allí para escaparse de su padre abusador, quien la dejó embarazada. Estos secretos ocasionaron una ruptura entre Raimunda y su madre Irene (Carmen Maura), quien desconocía el carácter de su marido. Al descubrir que él le ponía los cuernos, prendió fuego a la casita donde dormía él junto con su amante. Ya que todo el mundo pensaba que Irene había muerto en el incendio, tenía que esconderse para evitar que nadie le descubriera. Madrid, entonces, le representa una nueva libertad: por fin puede salir a la calle y tomar el aire sin el temor de que alguien la

reconozca. En este caso, parece que la anonimidad de la ciudad es preferible en comparación con la cercanía personal del pueblo.⁸⁵

El momento de reconciliación entre madre e hija tiene lugar en una plaza madrileña: la escena se cierra con un plano largo de las dos abrazándose, sentadas en un banco en frente de un mural extravagante. En *Volver*, el viaje recuperativo tiene casi la opuesta forma de el de *La flor de mi secreto*; las protagonistas del primero encuentran rejuvenecimiento y una salida de sus crisis personales en la ciudad. La división entre ciudad y campo no se manifiesta de manera tan fuerte en *Volver*, tal vez porque los personajes viajan tan libremente entre ambos lugares, pero la urbe de Madrid sigue siendo un claro símbolo de esperanza para el director.

Un cineasta urbano: conclusiones

En una entrevista de 1994, Almodóvar insiste en que se considera más un director urbano que un director español; explica esto así: “we live in a time where information is shared... lives in large cities really resemble each other. A film made in Madrid is perfectly understood in the United States”.⁸⁶ Esta observación alude a una calidad universal inherente en sus representaciones de la vida urbana. Como indica la introducción, las películas de Almodóvar están destinadas a circular internacionalmente y a apelar a un público extranjero; por eso, sus representaciones de la vida urbana tienen que ser entendibles por esos espectadores. *Mujeres al borde* muestra tal vez la mayor encarnación de la internacionalización de la ciudad, celebrando el Madrid moderno como si fuera el equivalente de Nueva York, Londres o París. Las primeras películas del director se enfocan en la específica experiencia madrileña de su época; después, no se preocupa tanto por Madrid, y sus películas empiezan a viajar fuera de la urbe.

Pese a ese movimiento geográfico, los acontecimientos todavía se despliegan sobre un fondo de sitios madrileños específicos y con varios marcadores de la españolidad que sirven para

⁸⁵ MacDougall, “Almodóvar’s eye”, 62.

⁸⁶ Pedro Almodóvar, entrevista por Ela Troyano, “Interview with Pedro Almodóvar: Kika”, en *Pedro Almodóvar: interviews*, 108.

situarlas indudablemente dentro del contexto cultural español. Aunque el director no lo reconozca, las ciudades de Almodóvar son inherentemente españolas, idealizadas, sin embargo, hasta el punto de que trasciendan su realidad para representar su visión de la España moderna. Por eso, la representación de Barcelona se parece tanto a la de Madrid: ambas ciudades sirven como punto de referencia a su visión de la nación en conjunto. Es una España modernizada y liberalizada, en plena comunión con la cultura del mundo exterior. Esta visión también es unitaria; así como no reconoce la identidad catalana en *Todo sobre mi madre*, tampoco reconoce cualquier otra identidad regional. En una cultura globalizada, las fronteras no valen mucho.

Si bien las primeras dos películas presentan una celebración del Madrid de la época, los filmes posteriores empiezan a reconocer que no todas las facetas de la vida urbana son agradables. En estas narrativas más recientes, el espectador es testigo de la pobreza, la drogadicción y la prostitución. Esta creciente percatación de estos problemas, sin embargo, no dirige a los personajes hacia rechazo de la vida urbana. Hasta Gloria, la protagonista de *¿Qué he hecho yo?* y probablemente el personaje que más padece de estas dificultades, termina quedándose en la ciudad. La entrada en la modernidad no puede resolver todos los problemas, una lección bien entendida por quienes experimentaron el desengaño de la transición, pero tampoco se puede dar un paso hacia atrás. Las películas empiezan a mirar hacia el pasado para entender la persistencia de los problemas.

El desarrollo de la representación de Madrid refleja la matización de la concepción de la identidad española elaborada por Almodóvar. En las primeras películas, pretendía rechazar todos los rastros del régimen antiguo: una ruptura total con el pasado. Con la vuelta a la aldea materna en *La flor*, sin embargo, expresa un reconocimiento del valor de ciertos aspectos de las fórmulas societales anteriores. Pero los personajes no se quedan en el pueblo: vuelven a Madrid, donde encuentran esperanza para el futuro y donde logran construir sus nuevas vidas. Su preferencia para la vida de la ciudad permanece bastante obvia a lo largo de la carrera de

Almodóvar. En sus obras más recientes, la visión de España incorpora algo del pasado campesino, pero lo importante sigue siendo las posibilidades ofrecidas por la gran ciudad.

CAPÍTULO II: LA NACIÓN QUE HABITO

Españolidad y el reciclaje del desecho histórico

“¿Por qué no te haces cantante de boleros?”

En la escena final de *Pepi, Luci, Bom*, así Pepi le aconseja a Bom que cambie su estilo de música. Decepcionada por su carrera y su futuro dentro de la canción internacional *pop*, quiere encontrar un estilo con el que se identifique mejor. Pepi le sugiere el bolero, una antigua forma popular con raíces españolas (también existe bolero cubano).⁸⁷ Como queda dicho en el primer capítulo, esta escena final se despliega sobre el fondo del Madrid modernizado y cosmopolita: Pepi y Bom se encuentran, bajo la lente de una cámara fija, en una pasarela sobre el fluir frenético de la M-30; los rascacielos modernos del distrito financiero de la ciudad se alzan a lo lejos.⁸⁸ La yuxtaposición de esta marco con la banda sonora –aquí Almodóvar pone un bolero– y el consejo de Pepi nuevamente sugiere la síntesis entre lo tradicional y la modernidad dentro de la visión de la españolidad difundida por las obras de Almodóvar, una formulación ya discutida en cuanto a los sucesos de *La flor de mi secreto*. Una clave de esta concepción de la españolidad cosmopolita es la utilización (no siempre sutil) de marcadores de la españolidad más estereotípica: la arquitectura distintiva de la Casa de Panadería en la Plaza Mayor, un bolero tradicional, el gazpacho, la tauromaquia, entre otros ejemplos de la filmografía almodovarina. A medida que los filmes acogen la modernidad cosmopolita y urbana, todavía siguen siendo españoles.

Desde luego, la cuestión misma de la españolidad sigue siendo sumamente polémica en la sociedad actual. Una concepción unitaria de la identidad española por definición niega la

⁸⁷ Yarza, *Un caníbal*, 41.

⁸⁸ Gloria Camarero Gómez, *Madrid en el cine*, 79.

pluralidad cultural del país, así que cualquier pretensión de elaborar una españolidad monolítica siempre implica fuertes cargas políticas; el debate en curso sobre el independentismo catalán subraya la continua prominencia de este asunto hoy en día. Desde la unión entre la corona aragonesa y la castellana con el casamiento de Isabel y Fernando en 1469, los varios gobiernos del país han pretendido imponer su visión de la españolidad, generalmente como parte de un proyecto de construcción de nación. El proyecto colonialista más que nada mantenía los débiles enlaces entre las dispares regiones del país; después del desastre de 1898, estos se volvieron aún más precarios. En cualquier caso, estas visiones de la nación generalmente privilegiaban una identidad castellana en términos culturales e históricos tanto como lingüísticos; después de todo, fue Castilla el reino que emprendió la aventura imperialista, el ejemplo que inspiraría regímenes revanchistas posteriores.⁸⁹

En el caso de Almodóvar, tal vez sea más acertado considerar su concepción de la españolidad teniendo en cuenta la perspectiva de un público internacional. El capítulo anterior alega que el cineasta es mejor entendido como una figura prominente de un discurso cosmopolita internacional que está inherentemente vinculado con su preferencia para Madrid. Dado este público internacional, quienes probablemente desconocen las cargas políticas y las complejidades de cualquier representación de la españolidad, se ve obligado Almodóvar a recurrir a los clichés más utilizados del país para situar sus películas dentro de un marco identificablemente español –muchas veces, esta visión coincide con la de Franco u la de otros regímenes centralizadores–. Estas figuras gubernamentales ya habían desarrollado imágenes unitarias de la cultura española con gran éxito, y por eso no es de sorprender que Almodóvar haya escogido mucha de la misma simbología. Precisamente debido a los esfuerzos de esos gobiernos anteriores, estos símbolos fueron los más prominentes. El cineasta, en cambio, no se preocupa tanto por imponer una visión propia de la españolidad sino por trasladar la nación a la

⁸⁹ Balfour, “National identities”, 25-31.

modernidad y establecerla como participante en la cultura cosmopolita internacional. Mediante este proceso, Almodóvar logra reapropiar símbolos de la españolidad que fueron abusados por el franquismo, liberándolos de las connotaciones fascistas. Representa la identidad española de una manera estereotipada y no matizada, pero el resultado, junto a su preferencia por los espacios urbanos y la identidad cosmopolita que conllevan, es una síntesis de lo tradicional y lo moderno: una nación modernizada y globalizada que sigue siendo a la vez muy española.

Este capítulo aborda la representación de la españolidad en los filmes de Almodóvar. Como punto de partida, analizará la construcción de identidad nacional franquista, con particular hincapié en el papel del turismo y la promoción de la españolidad para un público extranjero. De igual manera que en el primer capítulo, continuará por trazar la representación de la españolidad en las películas, discutiendo con más detalle el papel de la tauromaquia en *Matador* (1986) y *Hable con ella* (2002). Además, considerará ejemplos menos llamativos de la reapropiación de símbolos culturales en otros filmes. El capítulo argumenta que las películas difunden una concepción bastante estereotipada de la identidad española, una que no reconoce el pluralismo del país, pero desarrolla esta identidad unitaria no para imponerla (a la forma de Franco) sino para usarla con el fin de facilitar la participación de la cultura española dentro del marco urbano cosmopolita con el que se identifica Almodóvar, vendiéndosela a un público internacional.

“Spain is different”: la españolidad franquista

Está de más decir que hay una larga historia de construcción de nación en España previa al régimen franquista. La dictadura dependía del ejemplo de los gobiernos anteriores, que desarrollaron el mito castellano, por así decirlo, como parte de sus propios proyectos de identidad nacional. Además, el régimen franquista pretendía sobre todo congelar el transcurso del tiempo y efectuar una especie de vuelta al pasado, frente a las amenazas de la modernidad;

es decir, defender los valores tradicionales del país. Su nacionalismo castellano siguió más o menos el ejemplo de gobernantes anteriores como Carlos III.⁹⁰

A diferencia de sus homólogos fascistas en Alemania e Italia, Franco carecía de afiliación política concreta, salvo un mal definido monarquismo. Su motivación primaria fue una misión “de preservar un orden social y político determinado dentro del espacio geográfico de España”.⁹¹ Por eso, no contemplaba diseñar todo un sistema de gobernación novedoso –la estructura del estado franquista siempre tuvo referentes a lo anterior–. Intentaba fortificar el antiguo régimen sociocultural ante los peligros de la modernidad. No es de sorprender, entonces, que la Iglesia católica española encontrara en Franco una oportunidad de solidificar y hasta extender su control social sobre el pueblo, así montando una defensa de los valores tradicionales católicos. Para Franco, la participación de la Iglesia también fue la mejor manera de definir la dictadura franquista como tradicional.⁹² La clave de la ideología franquista fue su proyecto de depuración de la nación mediante su defensa del orden castellano-católico tradicional. Este proyecto definía las políticas culturales del régimen.

Como señala Alejandro Yarza, el franquismo utilizó un repertorio de símbolos tradicionales religiosos e imperialistas

para crear la ilusión de una identidad española homogénea a costa de la exclusión de moros, judíos, protestantes, izquierdistas, homosexuales, vascos, catalanes, gallegos, masones, etc; ... En los años cuarenta, muchos elementos de la cultura popular fueron reutilizados por el franquismo para indocinar a las masas. Así, el torero... pasó a ser epítome del valor, del individualismo y del coraje español, y como tal se incorporó a la retórica franquista apareciendo innumerables veces en canciones y películas.⁹³

De esta manera, la España franquista retomó los pilares tradicionales de la españolidad para subrayar la supuesta identidad unitaria cultural de la nación. Esta agenda resultó aún más significativa en cuanto a la exportación de esta identidad al extranjero. Al principio de los años

⁹⁰ Parsons, *A cultural history*, 105.

⁹¹ Graham, *Breve historia de la guerra civil española*, 102.

⁹² Graham, *Breve historia de la guerra civil española*, 116-18.

⁹³ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 16.

franquistas, no se preocupaba mucho el régimen por fomentar el turismo, aunque desde el comienzo de la dictadura existían órganos estatales dedicados a él.⁹⁴ Pero con la apertura de la economía en la época del desarrollismo, durante los cincuenta y los sesenta, la importancia del sector turístico creció rápidamente, ya que prometió una fuente irresistible de inversiones extranjeras.⁹⁵ Con esta nueva orientación, el folclore, los trajes, bailes y canciones tradicionales ofrecían un producto rentable para difundir a los turistas europeos, a quienes les interesaban los clichés de la España exótica. Según escribe Eric Storm, “los poderes públicos eran conscientes de [este hecho]... en 1957 el ministerio lanzó una campaña publicitaria bajo el lema “Spain is different”, asociando al país con el exotismo. El folclore, los toros, el flamenco y la imagen tópica de Andalucía representaron más que nunca a España en los folletos y carteles que se distribuyeron en el exterior”.⁹⁶ Esta idea de “Spain is different” necesitaba la (sobre)utilización de los clichés más “exóticos” de España, lo cual resultó en una simplificación excesiva de la cultura autóctona y una disimulación de los vínculos con Europa. Para Alejandro Yarza, el reconocimiento del potencial económico de estos tópicos llamativos de España es solo un ejemplo más de apropiación cultural: los creadores de esta imagen falseada fueron los románticos europeos, y el régimen empezó a exportársela a los creadores mismos.⁹⁷ El éxito de este programa es indiscutible: para muchas personas, estos símbolos exportados siguen siendo la esencia de la españolidad. La asociación de estas referencias con el régimen franquista, sin embargo, implicaría una crisis de identidad con la llegada de la democracia.

“El Warhol español”: Almodóvar, *camp* y reciclaje del pasado

En los años de la transición, un reto clave para la nueva España democrática fue, según escribe Yarza, “cómo liberar este legado cultural y artístico del discurso ideológico fascista que lo

⁹⁴ Storm, “Una España más española”, 541.

⁹⁵ Radcliffe, *Modern Spain*, 225-26.

⁹⁶ Storm, “Una España más española”, 543.

⁹⁷ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 16.

había *secuestrado* para sus propios intereses políticos durante cuarenta años”.⁹⁸ Sin lugar a dudas, Almodóvar fue pleno participante en este proceso cultural. Como ya he señalado, Almodóvar se ve obligado a recurrir a símbolos accesibles de la españolidad para situar sus películas y su visión cosmopolita de la nación dentro del marco cultural español, especialmente teniendo en cuenta su público extranjero. A primera vista, resulta bastante curioso que el cineasta progresista y el dictador utilicen mucha de la misma iconografía de una españolidad unitaria, pero Almodóvar consigue reapropiar estos símbolos no solo para librarlos de esa carga política sino también para legitimar los grupos marginalizados por la dictadura.

Almodóvar realiza este proyecto mediante su estilo irreverente, lo cual sirve tanto para efectuar una ruptura con el pasado como para reapropiar los símbolos de la españolidad explotadas por los franquistas. Yarza ha identificado esta tendencia como un ejemplo de la sensibilidad *camp*, la cual se hizo la respuesta “en este proceso de dotar de nuevo significado a viejas formas. El *camp* va al *Rastro*, por así decirlo, para reciclar la *ropa usada de la historia*”.⁹⁹ El acto de reapropiación efectuada por el cine de Almodóvar lo vincula claramente con la estética del *camp*, porque “the camp effect... is created... when the products... of a much earlier mode of production, which has lost its power to dominate cultural meanings, become available, in the present, for redefinition according to contemporary codes of taste”.¹⁰⁰ Muchos intelectuales españoles despreciaban sus primeras películas por su irreverencia escandalosa, pero según Yarza, “es precisamente a través de la frivolidad de su cine como Almodóvar subvierte el discurso político y social hegemónico”.¹⁰¹ La frivolización de estos símbolos a veces controvertidos les quita sus connotaciones políticas: la iconografía religiosa, por ejemplo, pierde en algunas películas su relación con una institución represiva, y en su lugar llega a ser vinculada con manifestaciones de la modernidad del país.

⁹⁸ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 17; énfasis en el original

⁹⁹ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 17, énfasis en el original

¹⁰⁰ Ross, *No respect*, 139.

¹⁰¹ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 18.

Debido a su afinidad por la estilización *camp*, no es de sorprender que muchos hayan considerado a Almodóvar como el Andy Warhol español. Según escribe Yarza, “Warhol es el artista *pop* por excelencia; exhibe todas las características de la nueva sensibilidad... un pretendido anti-intelectualismo; una también pretendida frivolidad y un profundo interés en los medios de comunicación de masas,¹⁰² rasgos que indudablemente tiene en común con Almodóvar, dados su relación fría con las élites y su interés en la cultura popular. Para Mark Booth, “to be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merits”.¹⁰³ Esta estilización del *kitsch* y del *camp*, en manos de Almodóvar y otros artistas españoles de su época, “sirvió para distanciarse de la pesada herencia del puritanismo estético y moral”.¹⁰⁴ Por imbuir esta iconografía de la españolidad con un fuerte elemento de *kitsch*, Almodóvar la puede banalizar hasta el punto de que se la arranca de esos contextos anteriores para otorgarle un nuevo significado. El “mambotaxi” de *Mujeres al borde* es un ejemplo de un espacio *kitsch* y *camp* por excelencia; en él, el mambo o los otros estilos de música ofrecidos por el taxista pierden sus raíces distintivas para ser empleadas en la representación de la España globalizada.

El primer capítulo subrayó el posicionamiento de Almodóvar como colaborador en una cultura internacional urbana y cosmopolita, y concluyó que su identificación con el marco urbano de Madrid fomenta una españolidad cosmopolita y modernizada. Es mediante el proceso de reapropiación de los símbolos franquistas y estereotípicamente españoles cómo logra conectar esa visión de la modernidad con el distintivo “sabor español”, por así decirlo. El problema de identidad ocasionado por la transición a la democracia entre 1975 y 1982 exigía la regeneración de esta herencia, lo estereotipado que sea. Debido a la represión franquista,

El modelo existente para casi la mayoría de las actividades artísticas era extranjero, fundamente anglosajón. Por ello... en el contexto español el desarrollo de una personalidad artística genuina implicaba la visión retrospectiva del patrimonio artístico y cultura

¹⁰² Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 25.

¹⁰³ Booth, *Camp*, 18.

¹⁰⁴ Ibid.

nacional. Solo asumiendo unas raíces históricas y un patrimonio iconográfico *popular* nacional, diferente al anglosajón, el artista español podría intervenir en el debate artístico y cultural internacional con su propia voz.¹⁰⁵

Como consecuencia, Almodóvar se vio obligado a efectuar esta operación de reciclaje para desarrollar su visión de la España modernizada. A lo largo de su filmografía, aparecen símbolos del patrimonio nacional –gazpacho, tauromaquia, flamenco, entre muchos otros–, liberados de sus cargas políticas e históricas. Esta iconografía reapropiada sirve para contextualizar su discurso de la modernidad urbana y cosmopolita dentro del marco español. La síntesis de estos elementos de sus filmes se puede apreciar desde sus primeras obras.

Subversión de las autoridades tradicionales

Una manifestación común de este proceso de reapropiación en la filmografía de Almodóvar es una rebelión contra las autoridades tradicionales. Como ya queda dicho en el primer capítulo, se puede entender sus primeros filmes como una clara ruptura con el pasado, y hay muchos momentos cuando Almodóvar, en su estilo frívolo, subvierte esas autoridades. Un ejemplo bastante llamativo ocurre en *Pepi, Luci, Bom*. Al principio del filme, en el primer intento de Pepi de vengarse contra el policía, Pepi recluta a la banda de Bom para darle una paliza. Vestidos como figuras tradicionales madrileñas (véase fig. 10), los chulos y las manolas, y cantando una zarzuela, los miembros de la banda le tienden una emboscada al que erróneamente piensan que es el policía. Esta azotaina la presencia Pepi desde la esquina próxima, vestida no de un personaje de zarzuela sino de la moda más *pop* posible: una falda larga de color vivo, gafas de sol modernas, una blusa reveladora (véase fig. 10). Durante la escena, Almodóvar pone un fragmento de zarzuela conocido, lo que subraya aún más la confrontación entre lo tradicional y la figura autoritaria del supuesto policía. Las figuras tradicionales madrileñas, esos personajes de zarzuela, se subleva contra la autoridad policial, una clara referencia al recuerdo del franquismo

¹⁰⁵ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 29-30, énfasis en el original.

represivo.¹⁰⁶ Así la mismísima cultura española se moviliza en contra de quienes la habían abusado, en un paralelo con la operación de reciclaje y liberación que efectúa Almodóvar.



Figura 10

Éste es solo el primer de muchos ejemplos de la reconfiguración irónica de la iconografía española tradicional. Con su estilización *camp*, Almodóvar reapropia y subvierte las autoridades culturales del país en muchas películas. El policía y las autoridades jurídicas son un blanco frecuente, y se puede ver una clara progresión en la representación de la figura del policía desde su primera aparición como antagonista principal en *Pepi, Luci, Bom. La ley del deseo* (1987) termina con una escena que elabora una inversión llamativa de las instituciones más importantes de la historia española. La película trata de un triángulo de amor gay que se enfoca en la figura de Pablo (Eusebio Poncela), un cineasta famoso. Antonio (Antonio Banderas), un joven reprimido empieza a acechar al director, volviéndose tan celoso y posesivo que termina matando a Juan (Miguel Molina), el novio de Pablo. Para acercarse a Pablo, Antonio se lía con su hermana transgénero Tina (Carmen Maura), y al final, frente la amenaza de la policía, la toma de rehén en su piso. A cambio de la liberación de Tina, Antonio exige una hora de pasión a solas con Pablo, un trato al que accede el cineasta. Después de esa unión, sabiendo que lo va a atrapar la policía, Antonio se suicida.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 40.

¹⁰⁷ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 58.

Esta escena final sirve para apropiar los símbolos del pasado autoritario del país para legitimar grupos sociales anteriormente marginalizados. Después de la muerte de Antonio, Pablo sujeta a su amante en una recreación irónica de la *Pietà* de Michelangelo. El encuadre y el decorado de la escena también resultan llamativos. Pablo y Antonio aparecen enfrente de un altar repleto de iconos religiosos, flores y velas que sirve para asociar esta expresión de amor con un tablo religioso (véase fig. 11). Así este discurso religioso tradicional es reappropriado para valorizar el amor homosexual, una clara ruptura con la ideología dominante del pasado. Esta subversión también incluye la otra gran institución de la historia española: el poder estatal, simbolizado por los policías que acuden a la escena. Son los testigos del acontecimiento romántico, cargado de alusiones religiosas, con el que termina la película. Se ve claramente aquí los cambios en la representación de la policía dentro de la filmografía de Almodóvar; en *La ley del deseo*, la policía dista mucho de ser un mero antagonista. Como lo resume Marvin D'Lugo, en esta escena final “the apparatus of Francoist social and sexual repression is made to affirm values that, historically, it blocked and suppressed”.¹⁰⁸ En *Matador* también los personajes de un inspector y de una defensora pública simpatizan con el apuro de un protagonista. Por consiguiente, se convierten en figuras solidarias. Otra vez el poder estatal está implementado para ayudar y apoyar a los personajes, no oprimirlos como en el pasado.



Figura 11

¹⁰⁸ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 58-59.

En *Tacones lejanos* (1991), se elabora un proceso parecido. Esta película melodramática trata de Becky del Páramo (Marisa Paredes), una cantante famosa que vuelve a Madrid después de quince años. Su hija Rebeca (Victoria Abril) ha empezado a imitar a su madre: se viste como ella y hasta se ha casado con su examante Manuel (Féodor Atkine), quien trata de reiniciar su relación con Becky. Pronto se halla a Manuel muerto en su chalé, y madre e hija son los sospechosos principales. Eduardo Domínguez (Miguel Bosé), el fiscal encargado de la investigación, por casualidad, también es un investigador infiltrado que trabaja como imitador de Becky bajo el nombre artístico de Femme Letal. Rebeca no reconoce a Domínguez como Letal, con quien ha tenido relaciones sexuales y de quien está embarazada. Durante su programa de noticias, Rebeca confiesa al asesinato. Aunque Domínguez no está convencido, Rebeca sí es culpable, pero al final de la película Becky confiesa y confecciona la evidencia necesaria para rescatar a su hija.¹⁰⁹

Según escribe Marsha Kinder, la figura de Letal/Domínguez representa de nuevo una subversión de los símbolos tradicionales de las autoridades patriarcales de la nación. Se puede mantener que es el personaje central de la película, y aquí el policía no es un antagonista sino una figura andrógina y hasta materna que empatiza con el apuro de Rebeca y pretende vindicarla.¹¹⁰ Marvin D'Lugo afirma que Letal/Domínguez es “the conceptual center of the film... [that] underscore[s] the essential hybridity of the cultural moment in which the patterns of patriarchal society, embodied in the predatory Manuel, are in the process of being eliminated (the murder plot) or made over through parody”.¹¹¹ El performance de Letal en el club subraya este proceso de parodia y reapropiación. El fiscal Domínguez se hace pasar por un detective que se hace pasar por un imitador travesti que imita la cantante Becky. El fondo de su performance es un cuadro pintado de imágenes de la Andalucía tradicional de las españoladas, la concepción de España exportada por el régimen franquista (véase fig. 12) Así Almodóvar yuxtapone el

¹⁰⁹ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 76-77.

¹¹⁰ Kinder, *Blood cinema*, 254.

¹¹¹ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 79.

patriarcado subvertido, simbolizado por la figura del policía afeminado y travestido personificado por Letal, con los estereotipos tradicionales de la nación.¹¹² Para D'Lugo, esta escena propone “the contemporary rewriting of oppressive patriarchal, Francoist culture”.¹¹³ Asimismo alude al proceso de imitación y reciclaje que respalda el discurso cultural de Almodóvar. Las figuras patriarcales o son matadas, en el caso de Manuel, o son subvertidas dentro del nuevo discurso cultural, como sugiere los performances de Legal/Domínguez. Este proceso de subversión y reapropiación no se limite al poder estatal; también implica la otra gran autoridad de la sociedad española: la iglesia católica.



Figura 12

Entre tinieblas (1983)

Aunque Almodóvar aborda el tema de la religión en muchos filmes, en su tercero monta un discurso religioso que indaga en la esencia de esos ritos; de hecho, casi todos los acontecimientos de la película se despliegan dentro de un convento en el Madrid de los ochenta, durante el auge de la “movida”. El choque entre estos dos mundos radicalmente distintos, uno que pertenece a la modernidad cosmopolita y el otro a la España tradicional franquista, ya parece obvio al principio de la película. Pero esta supuesta dicotomía no es tan sencilla como aparece al principio. Según escribe Paul Julian Smith, el título mismo alude al proceso de reapropiación efectuado por la película: la frase “is a sombre reference to Catholic

¹¹² Kinder, *Blood cinema*, 259-60.

¹¹³ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 79.

ritual... the phrase thus implies a reinscription of religious dynamics” (37).¹¹⁴ Almodóvar logra subvertir la hegemonía de la Iglesia católica, al igual que hace con el poder estatal en otros filmes. El producto final de este proceso es una obra que resulta mucha más compleja que una mera comedia de monjas portándose mal. Para Alejandro Yarza, pese a las opiniones de muchos comentaristas, “no es una película antirreligiosa... ni tampoco es una parodia simple de la vida del convento... Lo que Almodóvar ha hecho en este film es reapropiarse de la iconografía religiosa, del caparazón externo de la religión católica, para insuflarle un contenido nuevo”.¹¹⁵

Entre tinieblas trata del aprieto de Yolanda (Cristina Sánchez Pascual), una cantante de cabaré cuyo novio drogadicto muere de una sobredosis en el piso de ella. Como la única sospechosa en su muerte, Yolanda se recluye y la Madre Superiora (Julieta Serrano) de la orden de las Redentoras Humilladas la acoge en su convento. Esta comunidad religiosa pasa por apuros económicos –la Marquesa (Mary Carrillo), su única benefactora, ha decidido a retirar su apoyo financiero tras la muerte de su marido franquista dominante–, y solo consta de cuatro miembros, más la Madre Superiora. Cada una de ellas tiene su propia proclividad rara: Sor Rata del Callejón (Chus Lampreave) se dedica a escribir novelas rosas bajo el seudónimo Concha Torres; la cocinera Sor Estiércol (Marisa Paredes) se mete ácido constantemente y hasta lo agrega a sus platos de comida; Sor Víbora (Lina Canelejas) tiene relaciones íntimas con el cura de la congregación y elabora todos los disfraces para las varias estatuas religiosas; Sor Pérdida (Carmen Maura) cuida los animales del convento, incluso El Niño, un tigre indio. La Madre Superiora, por su parte, se obsesiona por Yolanda. La crisis económica y la pasión no correspondida de la Madre Superiora desembocan durante la fiesta organizada por las monjas para celebrar el cumpleaños de la Madre. La Madre General de la orden llega de Albacete y ordena que se clausure el convento; Yolanda decide irse con la benefactora. En la escena final, la Madre Superiora se da cuenta de que Yolanda la ha abandonada. La madre suelta un grito de

¹¹⁴ Smith, *Desire unlimited*, 37.

¹¹⁵ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 54.

desesperación y la película termina con una toma congelada de Sor Estiércol consolándola, mientras se pone la canción “Encadenados”.¹¹⁶

Este resumen parece indicar que *Entre tinieblas* sea una mera comedia de incongruencia, una perspectiva compartido por muchos críticos extranjeros cuando se estrenó; como detalla Paul Julian Smith, “on its release in Britain critics were unanimous in proclaiming that *Entre tinieblas* recycled old jokes about ‘naughty nuns’”.¹¹⁷ La llegada de Yolanda a este lugar aparte parece implicar un choque entre dos mundos distintos; la puesta en escena del convento sugiere un lugar oscuro y hasta claustrofóbico,¹¹⁸ un sentido reforzado por el uso libre de primeros planos de los personajes principales. Cuando entra Yolanda, con un suntuoso vestido escarlata puesto, el contraste se pone bastante obvio. Pero la separación entre el espacio del convento y la “movida” madrileña no es tan fija como se pensaría al principio; de hecho, todas las monjas a su manera ya personifican las obsesiones de la España contemporánea. La puesta en escena durante el reencuentro entre Yolanda y la Madre Superiora incluye una mezcla de los sonidos y los visuales de la calle y del convento, sugiriendo un intercambio bastante armonioso entre el espacio urbano y el claustro religioso.¹¹⁹ Asimismo la supuesta dicotomía entre la Madre Superiora y Yolanda se empieza a derretir desde el principio. Durante la primera cena de Yolanda después de su instalación –su primera comunión, por así decirlo–, tanto ella como la Madre Superiora se enferman debido a la heroína y ellas empiezan a fomentar una relación bastante íntima, la cual sirve para disminuir las diferencias entre ellas. Para el final de la película, la Madre Superiora sostiene que ha admirado tanto las mujeres perdidas a tal punto que se ha convertido en una de ellas.¹²⁰ La síntesis de estas dos figuras, que a primer vistazo parecen pertenecer a mundos radicalmente distintos, refleja el proceso de reappropriación elaborado por la película como conjunto.

¹¹⁶ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 33.

¹¹⁷ Smith, *Desire unlimited*

¹¹⁸ D’Lugo, *Pedro Almodóvar* 32.

¹¹⁹ Smith, *Desire unlimited*, 38.

¹²⁰ Smith, *Desire unlimited*, 39.

La película se abre con una toma congelada de la llegada del crepúsculo en Madrid. El ambiente sugerido es el del *film noir*; los sellos distintivos de este estilo –tono melancólico, planos angulares y efectos de luz y sombra–, están presentes por toda la película. Esta estilización hace referencia tanto a películas anteriores españolas como al *film noir* –de hecho, Almodóvar le ofreció a su cinematógrafo las referencias explícitas del cine de Douglas Sirk y el claroscuro de los cuadros barrocos de Zurbarán–,¹²¹ y “por consiguiente, *Entre tinieblas...* es un verdadero *collage* estético, filmico... que refleja muy bien el eclecticismo”.¹²² La cinematografía de la película apoya una operación de reciclaje en cuanto al melodrama, el principio según el cual fueron organizadas películas autorizadas por el régimen como *Surcos* (1950).¹²³ De acuerdo con el tono melodramático, el director fabrica la figura de la Madre Superiora como una verdadera heroína melodramática, lo que aporta una calidad de seriedad a la película, mezclando la devoción religiosa y su pasión homoerótica.¹²⁴ Este tono rescata la película de lo cómico que pudiera haber sido; las rarezas de estas monjas son significativas.

Para Yarza, estas técnicas vinculan la película al concepto del *kitsch*, un modo de representación que contribuye al proceso de reapropiación. Almodóvar “reivindica la inmediatez y la intensidad de sentimientos del verdadero creyente. Por ello, pretende recuperar vicariamente esta inocencia y esta intensidad propias del creyente a través de la construcción de un verdadero *altar...* en el cual reconfigura una serie de elementos tradicionales de acuerdo a nuevos parámetros”.¹²⁵ Como resultado, Almodóvar logra reapropiar el espacio sagrado del convento para valorizar los cambios y las nuevas prácticas conllevados por la transición a la democracia y el consecuente “movida” madrileña. El ejemplo más llamativo de este proceso es la representación del amor lesbiano de la Madre Superiora, un asunto tratado de igual manera que el amor de *La ley del deseo* discutido antes.

¹²¹ Smith, *Desire unlimited*, 32.

¹²² Yarza, *Un caníbal*, 54.

¹²³ Kinder, *Blood cinema*, 44-45.

¹²⁴ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 35.

¹²⁵ Yarza, *Un caníbal*, 54-55, énfasis en el original.

La escena en la que llega Yolanda al convento ejemplifica cómo efectúa Almodóvar esta operación. Se abre con una toma de las monjas en la capilla, preparándose para comulgar y cantando sobre la devoción a Dios. Mientras cantan, se enfilan para acercarse al altar y al sacerdote, quien comparte su posición con la de la cámara. El marco de la escena es ingenuo: cuando se abren de golpe las puertas, Yolanda aparece en el umbral de la capilla como si fuera una aparición divina, iluminada por el resplandor del sol (véase fig. 13) Almodóvar usa un tróvil para seguir a la Madre Superiora mientras se acerca a la cuasi figura santa, completa con el halo del sol, de Yolanda. Mientras tanto, las otras monjas siguen cantando.¹²⁶ En esta pequeña escena, Almodóvar relaciona la pasión lesbiana de la Madre Superiora con la devoción religiosa, legitimando este amor anteriormente ilícito.



Figura 13

Si bien la relación entre Yolanda y la Madre Superiora es el eje de la película, los personajes secundarios también participan en el proceso de reapropiación. Como queda dicho, todas las otras monjas tienen sus propias obsesiones “modernas”, por así decirlo. Para ellas, el convento llega a ser un lugar donde predomina la autonomía femenina, algo aparente en el despertar del deseo lesbiano, pero también en las vidas privadas de todas que se encuentran allí. Según dice el director mismo, “there exists a kind of autonomy in the convent, and when the mission of the Humiliated Redeemers ceases to function... they begin to employ their time in other

¹²⁶ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 37.

things”.¹²⁷ Sor Rata del Callejón es un ejemplo particularmente llamativo de esta dinámica: mediante su participante en la cultura popular, logra emanciparse; puede vivir de los ingresos de sus novelas rosas y al final de la película es capaz de dejar la orden. La relación amorosa de Sor Víbora con el cura no contrapone su devoción religiosa; los dos trabajan juntos para vestir a las estatuas de los santos. En conjunto, la experiencia de las monjas resulta en “the story of Almodóvar’s first creation of psychologically rich New Spanish women”.¹²⁸

Las monjas también protagonizan una historia de migración muy parecida a las discutidas en el capítulo anterior. Proviene de Albacete, una ciudad pequeña en una zona rural de Castilla-La Mancha, el corazón de la vieja España tradicional. Viajan a Madrid, y descubren allí la autorrealización, al igual que muchos otros personajes almodovarinos, y para nada están dispuestas a volver tras la clausura del convento. El fracaso de esta comunidad religiosa dentro la ciudad moderna parece aludir a la irrelevancia de la Iglesia en ese entonces. Los varios destinos de los personajes pueden sugerir el papel fracturado de la Iglesia. Sor Perdida, la monja más simplona y la identificada menos con las fuerzas de la modernidad, vuelve con sus compatriotas a Albacete. Su propio nombre sugiere su fracaso de entrar en el mundo moderno. Sor Víbora decide empezar una familia con el cura. Sor Rata del Callejón deja el convento para vivir con Yolanda y la Marquesa, lo que implica su entrada completa en el mundo moderno. Yolanda, por su parte, decide que la vida religiosa no le conviene; después de un período de introspección, simbolizado por la gradual simplificación de su vestuario, se va con la marquesa, otra mujer independiente. Solo Sor Estiércol y la Madre Superiora se quedan.

Entre tinieblas, entonces, dista mucho de ser una mera película antirreligiosa. En la película, Almodóvar se preocupa más por indagar en la religión como un modo de expresión. En cierto sentido, se puede decir que las monjas de la película sí son devotas a un dios, aunque éste no sea precisamente el Dios, con mayúscula. La narrativa examina cómo se desplaza esta

¹²⁷ Pedro Almodóvar, entrevista por Anna Llauredó, en *Pedro Almodóvar: interviews*, 13.

¹²⁸ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 34.

devoción en otros sujetos, y no condena este desplazamiento sino lo celebra. Aunque Almodóvar no declara ninguna afinidad con la Iglesia, de cierta manera la respeta, al menos en cuanto a lo que puede ofrecerles a sus los creyentes. Esta postura diferencia mucho de la de Luis Buñuel. Ya que reconoce el poder de esta forma de devoción espiritual, Almodóvar reapropia el espacio sagrado para valorizar la vida moderna de España. Esta operación no rechaza la Iglesia sino la subvierte, y hasta implica una especie de convivencia. Es un filme bastante complicado, y por eso ha suscitado reacciones múltiples. Lo que queda claro, sin embargo, es que el estreno de *Entre tinieblas* marcó un punto de inflexión en la carrera de Almodóvar. Provocó un escándalo durante el Festival Internacional de Cine de Venecia por su supuesta calidad blasfema, y como resultado fue sacado de la competencia oficial. Pese a las objeciones del cineasta, la lectura anticatólica de la película persistió, probablemente porque permitió que el público extranjero entendiera a Almodóvar en acuerdo con la figura de Buñuel. En cualquier caso, estas opiniones ayudaron a lanzar la carrera internacional de Almodóvar.

Recuperando el patrimonio cultural

El poder estatal y la Iglesia no son el único legado franquista rescatado por la filmografía de Almodóvar. Las películas también están repletas de rasgos de la españolidad más estereotipada, los cuales sirven para fijar su discurso moderno y cosmopolita dentro del contexto español. Los ejemplos son numerosos: en *Mujeres al borde*, Pepa prepara un gazpacho; la protagonista de *¿Qué he hecho yo?* mata a su marido con una pierna de jamón; gran parte del argumento de *Volver* centra las costumbres particulares de un pueblo pequeño. Sin embargo, el icono más llamativo de este “sabor español”, por así decirlo, es un pilar del patrimonio nacional cultural de la nación: la tauromaquia. Formaba un componente clave en la promoción turística del régimen franquista y hasta hoy en día sigue siendo muy prominente. No resulta una exageración decir que para muchos extranjeros pensar en España es pensar en las corridas; el toreo en particular tiene una larga historia como una fuente de fascinación extranjera. Las corridas figuraban mucho en las consideraciones románticas europeas del país,

ejemplificadas por la ópera *Carmen* de Georges Bizet, basada en la novela francesa de Prosper Mérimée.

La predominancia de este distintivo de la cultura española oculta lo erróneo que pueda ser cuando se lo usa para representar la nación entera. La cuestión de la tauromaquia actualmente provoca bastante controversia para algunos sectores de la sociedad. Aunque se la practicaba históricamente en casi todo el país, salvo las Islas Canarias, en los años recientes se ha visto envuelto en el debate nacionalista. Para partidarios del independentismo periférico, la figura del torero, cargada de malas asociaciones con la dictadura, es emblemático de una cultura ajena. El Generalitat de Cataluña ha intentado proscribir la celebración de corridas en su territorio, y ha sostenido que una sentencia del Constitucional en contra de esa propuesta es indicativa de la imposición de esta práctica desde afuera.¹²⁹ Además de estas connotaciones políticas negativas, está de más decir que también suscita muchos debates en torno a su carácter violento y el abuso de los animales.

Dadas la polémica que actualmente ocasiona la tauromaquia y su vinculación con la ideología franquista, tal vez resulta sorprendente que Almodóvar represente este emblema de la identidad española de una manera bastante positiva. Pero logra reapropiar ese legado cultural tal y como hace con la Iglesia, actualizando esa práctica para que quepa en la España moderna. Por eso, la representación de la tauromaquia es ejemplar de la manera en la que Almodóvar recicla los símbolos de la España castiza para incorporarlas en el mundo cosmopolita moderno. Efectúa esta operación en dos películas bastante distintas: *Matador* y *Hable con ella*.

Matador (1986)

El fruto de una colaboración con el productor destacado Andrés Vicente Gómez, *Matador* aprovechó de subsidios estatales proporcionados por la ley Miró, una medida del gobierno del PSOE que estableció generosas subvenciones para apoyar la industria

¹²⁹ Blanchar, “Barcelona reitera su veto”.

cinematográfica del país, la cual en eso entonces pasaba por apuros económicos. Por eso, Almodóvar disfrutó de su presupuesto más generoso hasta esa fecha. La colaboración resultó decisiva en la promoción del cineasta como un *auteur* español por excelencia; Gómez había colaborado con las lumbreras del cine nacional: Carlos Saura, Víctor Erice, Fernando Trueba y José Juan Bigas Luna, entre otros. A Gómez siempre le interesaba revisar y actualizar los íconos tradicionales de la cultura española; por su parte, Almodóvar ya había participado en ese trabajo de actualización, como ya queda expuesto por esta tesis. Con *Matador*, “this tendency intensified and was aligned more conspicuously with Hollywood genre films... The Gómez patronage effectively reframed the local filmmaker as a transnational auteur through the refiguring of Spanish culture itself”.¹³⁰

Como sugiere el título, la película se enfoca en la práctica de la tauromaquia, pero de manera típica el argumento de *Matador* es muy complejo. Empieza con la figura del célebre matador Diego (Nacho Martínez), que se jubiló después de sufrir una cornada prematura. Para reemplazar la excitación de la corrida, Diego empieza a matar a jóvenes para lograr cierta satisfacción sexual. Uno de sus alumnos de toreo es Ángel (Antonio Banderas), un joven tímido atormentado por su madre viuda (Julieta Serrano), una seguidora fanática del Opus Dei. Una vecina suya es Eva (Eva Cobo), una modelo y la novia de Diego. Para imitar el ejemplo de masculinidad proporcionado por su profesor, quien le ha preguntado si es homosexual, Ángel intenta violar a Eva, pero fracasa y decide confesar a la policía. Mientras habla con el Inspector del Valle (Eusebio Poncela), también admite que cometió una serie de asesinatos. Resulta que su defensora pública María (Assumpta Serna) tiene mucho en común con Diego: es la autora de unos de los crímenes y tiene la costumbre de seducir a sus víctimas en la manera de un torero, matándolos con un alfiler al momento del clímax. Además, María por mucho tiempo ha sido una admiradora de Diego, y ambos se dan cuenta de que comparten una especie de atracción fatal.

¹³⁰ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 45-45.

Terminan matándose al final de la película, justo en el momento de un eclipse solar y en el momento del coito.¹³¹

En una de las primeras secuencias de la película, Diego enseña a su clase la forma correcta para matar un toro. Almodóvar contrapone esta escena pedagógica con tomas de una de las matanzas de María. Establece una serie de ecos visuales: los alumnos practican con un toro falso mientras María desnuda a su blanco; un joven se prepara para matar al toro mientras María monta el hombre; la puñalada de María coincide con la del estudiante. Según escribe D'Lugo, “the *corrida* is characterized as a heterosexual ritual and a metaphor of the dispersive eroticism that lies beyond the bullring in the public spaces of everyday life”.¹³² Al principio, parece que Almodóvar equipara esta tradición con la violencia. Pero lo que hace es bastante más complejo: esta caza sexualizada está repetida a lo largo de la película, pero María y Diego intercambian sus papeles varias veces. Cada uno sirve como toro y como matador.¹³³ Almodóvar mismo ha dicho que “María Cardenal y Diego Montes componen una gran corrida en la que los roles son intercambiables según el momento. Hay momentos en que ella es el torero y viceversa, como en la vida, hay veces que se tienen comportamientos masculinos y femeninos”.¹³⁴ María alude a este discurso cuando conoce a Diego la primera vez, en un lavabo. Él observa que “este es el lavabo de hombres”. María le replica con sorna, “No te fíes de las apariencias”. La película, entonces, sirve para desafiar las costumbres sexuales y de género españolas; la tauromaquia se convierte en una especie de fetiche: un espectáculo erotizado en el que se pueden participar tanto las mujeres como los hombres.¹³⁵

La figura de María, de hecho, es el personaje que más agencia tiene en la película. La cinematografía confirma su dominancia: el uso de planos contrapicados sitúa a ella en una posición de poder, especialmente en contraste con Diego y Ángel, quienes son tomados desde

¹³¹ D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 47-48.

¹³² D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, 49.

¹³³ Smith, *Desire Unlimited*, 67.

¹³⁴ Cit. en Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, 166.

¹³⁵ *Hable con ella* tiene una torera, un asunto discutido con más detalle en la sección siguiente.

arriba. En muchas secuencias, Diego se queda inmóvil mientras María tiende a irrumpir verticalmente en la pantalla, como hace en la escena al principio con su víctima (véase fig. 14).¹³⁶ Además, frecuentemente es ella quien empuja los ritos que comparte con Diego. Preserva todo tipo de recuerdos de él en una especie de capilla en su casa; para Yarza, este espacio desempeña un papel parecido al del convento en *Entre tinieblas*: es un lugar en el que se puede recoger varios objetos para imbuirlos con un significado nuevo.¹³⁷ Pese a su índole violenta, Almodóvar reapropia el símbolo de la tauromaquia mediante este desafío contra los papeles tradicionales del género y esta erotización del espectáculo.



Figura 14

La actualización del toreo para la España moderna se pone evidente en una secuencia de la mitad de la película: un desfile de moda. Toda la película refuerza la imagen de Madrid como una ciudad moderna y cosmopolita, al igual que las películas discutidas en el capítulo anterior, y la película sobre todo destaca la ciudad como un centro de alta costura. El vestuario de la película sirve para hacer hincapié en la modernidad de los personajes; en su ropa, por ejemplo, María mezcla la modernidad con la España tradicional castiza, optando por trajes formales en la oficina y vistiéndose de capas tradicionales en otros momentos, como en la secuencia mencionada del desfile.¹³⁸ El diseñador de éste, papel desempeñado por Almodóvar mismo en

¹³⁶ Smith, *Desire Unlimited*, 70.

¹³⁷ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 55.

¹³⁸ Dapena, "Making Spain Fashionable", 507.

un cameo, explica que el espectáculo se titula “España dividida”, una referencia a los debates entre los intelectuales del siglo XX sobre el carácter de la tensión entre la España tradicional y la moderna.¹³⁹ El tono socarrón de este pronunciamiento, sin embargo, parodia estas nociones y cuestiona su relevancia en el ámbito sumamente moderno del desfile y representa un tipo de chiste parecido al de “las erecciones generales” en *Pepi, Luci, Bom*.¹⁴⁰ María asiste al acontecimiento vestida de un estilo moderno, evocativo de los vestidos de los modelos, cuyos colores vivos de rojo y amarillo recuerdan al vestuario tradicional de un torero y a la mismísima bandera española. Su pelo, estilado en una trenza larga, también recuerda al rabo de un toro. Diego le persigue por un hogar de ancianos hasta el Viaducto de Segovia, un lugar llamativo de la ciudad –dada su ubicación en un cruce importante entre el palacio real y el centro–, donde encuentra a María enmarcada en una magnificante toma del perfil de la ciudad (véase fig. 15). El desfile de moda reduce el espectáculo de la tauromaquia a un mero performance, como todas las pretensiones de la España dividida.



Figura 15

La oposición entre el pasado y el presente se manifiesta a lo largo de la película. D’Lugo observa que “although the characters never directly refer to the previous regime, in all their actions, dress, talk, and interactions with one another, they are understood as standing in

¹³⁹ Balfour, “National identities”, 26.

¹⁴⁰ Smith, *Desire Unlimited*, 75.

opposition to the Old Spain of Francoism”.¹⁴¹ El contraste entre las madres de Ángel y la de Eva (Chus Lampreave) sirve para personificar esta división; la madre de Ángel es la encarnación de la fanática religiosa quien defiende la moralidad de la vieja España. La madre de Eva, en cambio, representa el espíritu liberal de la nueva época: después de salir del camerino de su hija, se pavonea en la pasarela, como si fuera uno de los modelos. Esta acción subraya la actualización de la vieja España para el mundo moderno.¹⁴²

Teniendo este proceso en cuenta, resulta significativo que la película tenga su desenlace en el santuario de María, donde se junta el violento rito de la tauromaquia con la colección de los recuerdos de la vieja España. La sexualización de estas reliquias sirve para banalizarlas hasta el punto de que pierden sus cargas históricas. Según escribe Smith, “their scene of desire is also ostentatiously folkloric, dense with the iconography (flowers, music, costume) of the *españolada*”.¹⁴³ A continuación, arguye que esta escena, junto con la erotización de la corrida, sirve para combatir las llagas de la historia: “the historical fetish protects the subject from the wounds of history, while abolishing that history, confining it to the hermetic, aestheticized space of the cinematic mise-en-scène”.¹⁴⁴ La apropiación de estos símbolos hace que trasciendan estos abusos del pasado. Tras liberarlos de estas cargas y connotaciones históricas, es posible actualizarlas para la modernidad. El tratamiento de la iconografía de la cultura española en *Matador*, entonces, subraya el desarrollo de una identidad moderna cosmopolita que puede seguir siendo española.

Hable con ella (2002)

Aunque la tauromaquia es más prominente en *Matador*, también desempeña un papel importante en *Hable con ella*, y el desplazamiento temporal de las películas revela el desarrollo de su representación de la cultura española. *Hable con ella* fue un verdadero éxito internacional

¹⁴¹ D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 48.

¹⁴² D’Lugo, *Pedro Almodóvar*, 50-51.

¹⁴³ Smith, *Desire Unlimited*, 76, énfasis suyo.

¹⁴⁴ Ibid.

y fue premiado con el Óscar al mejor guion, y Almodóvar mismo fue nominado como mejor director. Este renombre no solo señala su reconocimiento como representante de la cultura española sino también la rentabilidad de sus filmes en el mercado exterior, efecto de la mezcla cuidadosa de referencias españolas con el espíritu internacional cosmopolita destacado por esta tesis. El argumento básico del filme trata de dos extranjeros que se cruzan por casualidad en un espectáculo teatral. Benigno (Javier Cámara), un enfermero, ve la respuesta emocional de Marco (Darío Grandinetti), un escritor de viajes que se conmovió hasta las lágrimas por el show. Meses después, resulta que Benigno trabaja en el hospital donde se están tratando a Lidia (Rosario Flores), la novia de Marco y una torera que fue corneado en su última corrida. Benigno está encargado de cuidar a Alicia (Leonor Watling), una bailarina comatosa que fue atropellado por un coche. A medida que pasan los meses, los dos se hacen amigos, contándose los detalles de sus respectivas relaciones.

El desenlace de este escenario inocuo provocó algo de controversia entre el público y los críticos: resulta que Benigno ha perseguido a Alicia por un tiempo, después de haberla espiado en su estudio desde la ventana de su piso. Benigno insiste en que ambas mujeres los puedan oír, y demuestra una actitud de ingenuidad cuando Marco intenta explicarle la naturaleza de la muerte cerebral, un concepto que el enfermero parece no entender. Eventualmente Lidia muere y Alicia queda embarazada. Como el único sospechoso, a Benigno lo encarcelan y él termina suicidándose. La mayoría de los análisis del filme se enfocan en la representación de los géneros y la relación entre ellos, pero también cabe destacar el uso del toreo en la película. La prominencia de Lidia, una torera, sugiere que se ha llevado a cabo el juego de género insinuado por *Matador*.

En su primera aparición en la pantalla, Lidia participa en una entrevista de televisión, en la que la presentadora (Loles León) le pregunta sobre su relación con un famoso torero, subrayando el machismo del mundo de la tauromaquia. Enojada por las preguntas, Lidia se va bruscamente. Después de ver la entrevista, Marco decide escribir un artículo sobre ella, tal vez

atraído por su personalidad fuerte. El episodio sirve para destacar a Lidia dentro un mundo tradicionalmente demarcado como masculino, pero la película también enfatiza su feminidad. Tiene un gran miedo de las culebras: cuando vuelve a casa una noche, lanza un grito terrible de terror porque descubre una serpiente y Marco tiene que matársela. Dentro de la plaza, Lidia se ve como una figura tan poderosa como los hombres (véase fig. 16); su propio nombre ya le denomina una torera. Es, entonces, un personaje que puede entrar en este mundo machista sin perder toda su femineidad. Cuando se prepara para la corrida en la que sufre el accidente, unos primeros planos se enfocan en su ropa. Se quita una bata rosada y morada para ponerse el traje tradicional, pero la cámara se detiene en sus calcetines rosados. Así la película empieza a feminizar esta práctica machista: Lidia puede moverse libremente entre estos dos mundos.



Figura 16

Después de la cornada, la vulnerabilidad femenina de Lidia se pone bastante obvia, especialmente dada la comparación inevitable con Alicia. Los paralelos entre estos dos personajes también sirven para refigurar el carácter de la tauromaquia. Alicia es una bailarina, y la película sugiere que Lidia lo es también. En una escena, Marco presencia una de las corridas de Lidia. Almodóvar utiliza una cámara lenta que enfatiza los movimientos fluidos de la torera. Los ruidos típicos de una corrida desaparecen; en su lugar, se pone una banda sonora de música clásica elegante. La comparación con los bailes de Alicia y los performances teatrales que enmarcan el filme es bastante obvia. Mediante estos paralelos, Almodóvar reconfigura la

tauromaquia como un espectáculo parecido al baile, convirtiéndola en una de las bellas artes y una que por lo menos permite que participe lo femenino. La representación de la tauromaquia no insinúa para nada su carácter controvertido, sino la rescata de las cargas machistas normalmente asociadas con ella.

La reescritura del torero en clave femenina tratada por la película también sirve para sugerir un proceso paralelo en la sociedad en general. Si es posible rescatar tal vez el tópico más machista de la sociedad española, también se lo puede hacer con otros elementos de la españolidad. En la nación modernizada que presenta Almodóvar, las mujeres son libres e independientes, como Pepa y Paulina en *Mujeres al borde*, Elena en *Carne trémula*, Raimunda en *Volver*, entre muchos otros ejemplos. El machismo y el sexismo son apropiados solo para un país retrogrado, no para una nación modernizada como la España que presenta Almodóvar. La actualización del distintivo más machista de esta cultura es necesaria para que ésta pueda entrar en la modernidad. Debido a este proceso de reciclaje, la tauromaquia no tiene que ser un anacronismo en la nueva España.

Un embajador español: conclusiones

Tratando el tema de la moda en la filmografía de Almodóvar, Gerard Dapena escribe “Almodóvar’s transformation into one of Europe’s most popular and beloved cineastes... coincid[ed] with the efforts of the government of Socialist prime minister Felipe González to cast a modern, up-to-date image of Spain: that of a nation which had finally achieved its rightful place in the new European order after decades of isolation and backwardness”.¹⁴⁵ Como había postulado el régimen franquista, a los ojos de los europeos, España es diferente. Esta actitud de marginalización tiene una larga historia, pero la llegada de la “movida” empezó a desafiar esta perspectiva. Borja Casani, el director de la revista cultural *La luna de Madrid* opinó que “antes de los 80, la imagen de España era muy mala. Nos humillaba cuando salíamos al extranjero.

¹⁴⁵ Dapena, “Making Spain Fashionable”, 495.

Había complejo. Lo español estaba mal visto”.¹⁴⁶ Conviene, entonces, pensar en Almodóvar como agente de este proyecto cultural, que sirvió para actualizar el sabor español para el mundo moderno y cosmopolita.

Dapena escribía sobre la moda, pero el fenómeno que destaca también se puede aplicar a toda la representación de la cultura española en sus filmes. En vez de efectuar una clara ruptura con el pasado opresivo de la nación, Almodóvar opta por un discurso cultural que rescata los iconos de la españolidad para liberarlos de las connotaciones negativas proporcionadas por el régimen e infundirles una nueva vida. Subvierte el poder del Estado y de la Iglesia para valorizar este mundo moderno; reapropia los símbolos más llamativos de la españolidad típica para trasladarlas a la nueva España. Cabe destacar que, por participar en este proceso, también proyecta una imagen unitaria de la cultura española, una que no reconoce el carácter plurinacional del país. A medida que rescata los símbolos de la nación de las cargas del pasado, también impone una visión unitaria, al igual que sus antecedentes gubernamentales.

La visión de Almodóvar de la nueva España es mejor representada mediante su preferencia por el marco urbano de Madrid, como señala el primer capítulo. Esta visión incluye y hasta acoge grupos previamente marginalizados por el régimen y está bien comunicada con las tendencias mundiales, a diferencia del aislamiento anterior. Esta visión de la España globalizada y modernizada facilita la difusión de sus obras en los mercados internacionales, pero este proceso de actualización requería que hiciera hincapié en la españolidad en sus filmes. Por eso, confecciona vínculos robustos entre su concepción de la cultura internacional cosmopolita y la cultura autóctona de España, los cuales sirven para situar esta escena urbana dentro del contexto español. La síntesis de estas dos operaciones resulta en un reajuste de la sociedad española conforme con la modernidad.

¹⁴⁶ Dapena, “Making Spain Fashionable”, 508.

Como ha expuesto este capítulo, este proceso implica la subversión y hasta la banalización de los iconos culturales de la nación, con el fin de modernizarlas para este nuevo contexto. En una cultura cosmopolita modernizada, no parece que haya un lugar para la tauromaquia, por ejemplo, pero por reescribir este distintivo español en clave femenina, Almodóvar hace que deje de ser anacrónico. Con operaciones parecidas, traslada esta simbología nacional desde el pasado represivo a la nueva España liberalizada, lo que sirve para legitimar esta nueva concepción de la españolidad y también para desterrar los demonios del franquismo. Pedro Almodóvar potencia esta visión urbana y cosmopolita de una idealizada españolidad modernizada y apropia la simbología nacional para autentificar este sueño cosmopolita, por así decirlo, y conectarlo con su patria.

EPÍLOGO

“Pero llega un momento en el que es imposible renunciar a la memoria. Es necesario afrontarla para equilibrar la situación”
-Pedro Almodóvar¹⁴⁷

En los años tempranos de su carrera, Almodóvar esquivaba cualquier pretensión de orientación política, al menos en cuanto a su imagen pública. Además de la cita llamativa discutida en el primer capítulo – “hago películas como si Franco no hubiera existido” –, el director rechazó su caracterización por parte de la prensa como un provocador que desafiaba los emblemas de la España tradicional, una tendencia que, como apunta el segundo capítulo, proviene del estreno de *Entre tinieblas*. Pero pese a sus objeciones, queda claro que sus primeras obras tratan el legado de la dictadura franquista, si bien de una manera bastante oblicua. Sus películas difunden una clara visión de la España nueva, tras el final de largos años de represión: una cultura cosmopolita con orientación hacia el exterior, modernizada, liberalizada, pero una que es siempre española. La entrada de la nación en el escenario cultural mundial no implica una pérdida de su identidad propia. Asimismo, Almodóvar avanza la cultura nacional más allá de la dictadura por exorcizar los fantasmas del franquismo.

Las películas abordadas por esta tesis de la manera más detallada son de la primera época de la carrera de Almodóvar. Pero sus películas posteriores empezaron a acercarse al pasado doloroso de manera más explícita. Con el transcurso del tiempo, es posible que la operación de reciclaje y de reapropiación fuera menos necesario. O tal vez con la distancia temporal a Almodóvar le pareció menos traumático volver a recuperar este pasado. Por eso,

¹⁴⁷ Pedro Almodóvar, durante una rueda de prensa en 2009, *La Vanguardia*

Carne trémula indica un punto de inflexión en su filmografía: la primera película que vuelve explícitamente al pasado de la dictadura. De una manera parecida, si bien oblicua, *Todo sobre mi madre* y *Volver* tocan el pasado. Pero en 2004 se estrenó la contribución de Almodóvar más importante al proyecto colectivo de la memoria histórica: *La mala educación* (2004).

Almodóvar y memoria histórica

La mala educación ha sido considerada la película más autobiográfica de Almodóvar, aunque él mismo ha disimulado semejante análisis. De hecho, en la construcción de su imagen pública el director por mucho tiempo ha borrado la distinción entre su imagen pública y los verdaderos datos de su autobiografía,¹⁴⁸ una tendencia que data del principio de su carrera. En esta película, sin embargo, las rimas, por así decirlo, con la vida del director son inescapables. El protagonista es Enrique (Fele Martínez) un director de cine trabajando en Madrid al principio de los ochenta. Recibe una visita de Ángel (Gael García Bernal), un actor desempleado que dice ser Ignacio, un amigo perdido del internado y el primer amor de Enrique. Ángel/Ignacio propone que se filme un cuento corto suyo que se llama “La visita” y que trata de su tiempo en la escuela. En “La visita”, Zahara, una mujer transgénera con el nombre original de Ignacio, vuelve a un colegio religioso para hacerle un chantaje al padre Manolo, quien la acosó sexualmente cuando era niña. Si no cumple con su exigencia, amenaza con publicar su propio cuento, también titulado “La visita”, que relata los detalles del acoso.

Intrigado, Enrique accede a producir la película. Empieza a dudar a Ángel, sin embargo, y viaja a Galicia para visitar a la madre de Ignacio. Resulta que el verdadero Ignacio ha muerto y Ángel es en realidad su hermano menor Juan. Pese a este descubrimiento, sigue con el rodaje como si no supiera nada. Manuel Berenguer (Lluís Homar), el verdadero Padre Manolo, llega un día y le confiesa a Enrique la veracidad de la narrativa. Después de dejar la Iglesia, Berenguer se lio con Juan y decidieron juntos matar a Ignacio. Enrique confronta a Juan con la verdad y no

¹⁴⁸ Mira, “Life, imagined and otherwise”, 88-89.

acepta sus explicaciones. En el epílogo, la película de Enrique sale exitosa, Juan encuentra cierta fama como actor y Berenguer muere en un accidente.

En primer lugar, al nivel más literal la película se lee como una fuerte condenación de la Iglesia católica por el escándalo del acoso sexual, e indudablemente lo es. Pero el contenido político de la película es más complejo que esa moralización superficial. Los espacios por los que recorren los personajes recuerdan a la dicotomía establecida en las películas anteriores, al igual que describe el primer capítulo. Las zonas campestres del país –el campo gallego donde viven los padres de Ignacio, el sitio del internado católico–, representan la España retrograda y tradicional. Mientras tanto, los personajes encuentran liberación en la ciudad; la película reproduce el espíritu frenético de la “movida” en Madrid. Y todo el argumento alude a las repercusiones que puede tener un pasado reprimido en el presente, con claras alusiones políticas. La recuperación siniestra del Padre Manolo, quien se hace un editor respetado después de dejar la vida religiosa se refiere a cierta continuidad en la sociedad; muchos políticos franquistas se reinventaron para poder participar en la democracia sin muchas repercusiones.¹⁴⁹ En todo caso, la película reivindica la importancia de indagar en estas memorias perdidas; el rodaje de “La visita” se vuelve una actividad depuradora para los participantes.

Además de tratar la memoria histórica de una manera bastante explícita, *La mala educación* también ofrece una herramienta útil para entender el cine temprano de Almodóvar mismo. El argumento vuelve a la época de sus primeras obras, en un Madrid de plena “movida”, durante la cual un cineasta aborda sus traumas pasados mediante la producción de una película. Las varias historias dentro de otras historias sugieren el poder recuperativo de estas operaciones del escribir o del reescribir, según sea la situación, de la historia. Aunque los primeros filmes de Almodóvar no detallan acontecimientos ocurridos bajo la dictadura, conviene pensarlas como ejemplos de un trabajo parecido. Pasó mucho tiempo antes de que pudieran los críticos

¹⁴⁹ Carlos Ibáñez, “Memory, politics, and the post-transition”, 169

españoles reconocer las connotaciones políticas de sus filmes, pero este contenido siempre ha estado presente, si no siempre a la esperada manera de Carlos Saura o Víctor Erice. En cierto sentido, el elemento biográfico de *La mala educación* en la figura de Enrique puede servir para recalca la índole política de sus primeras obras –por ejemplo, la figura del policía en *Pepi, Luci, Bom*–, una calidad no siempre percatada por todos los espectadores.

El prominente papel de la narración y sus propiedades recuperativas alcanza prominencia también en otras películas. Al igual que *La mala educación*, el protagonista de *Los abrazos rotos* (2009) es un director de cine, en este caso llamado Mateo Blanco (Lluís Homar). Tras sufrir un accidente, se vuelve ciego y se hace un guionista bajo el seudónimo de Harry Cain. El elemento biográfico de este personaje es aún más explícito; gran parte de *Los abrazos rotos* trata del rodaje de una película titulada *Chicas y maletas* cuyo argumento recuerda mucho al de *Mujeres al borde*. Otra vez, entonces, Almodóvar regresa bastante literalmente a una etapa anterior de su carrera. En una entrevista durante el estreno de *Los abrazos rotos*, Almodóvar explica muy claramente la metáfora política de la obra: “Las dos identidades que el personaje principal adopta pueden interpretarse como un país que huye de su propio pasado, pero que finalmente tiene que enfrentarse a sí mismo”.¹⁵⁰ Esta lectura parece ser al menos un poco exagerada, ya que los momentos históricos de la transición no coinciden bien con los del filme. En cualquier caso, la trama de *Los abrazos rotos* destaca el poder de estos procesos de (re)escribir la historia, sea de naturaleza personal o más general: Historia con mayúscula.

Almodóvar universal: *Julieta* (2016)

La última película de Almodóvar se organiza en torno a un acto de escritura personal, lo cual no parece conllevar implicaciones para la nación entera. En *Julieta*, Julieta (Emma Suárez/Adriana Ugarte) le escribe una carta a su hija Antía, de quien no sabe nada desde hace doce años. En la carta, describe la historia de su relación con Xoan (Daniel Grao), el padre de

¹⁵⁰ Pedro Almodóvar, durante una rueda de prensa en 2009, *La Vanguardia*

Antía, y las circunstancias de su muerte; dice ella, “voy a contarte todo lo que no tuve ocasión de contarte”. Este acto parece ayudarle a superar los traumas de la muerte de su pareja y la huida de Antía; al final de la película, parte hacia donde Antía con su nueva pareja Lorenzo (Darío Grandinetti), en busca de una posible reconciliación.

La dicotomía entre ciudad y periferia sigue vigente en esta narrativa; se representa Madrid como una ciudad moderna y dinámica. Además, de nuevo sirve como un lugar de refugio para los personajes: tras la muerte de Xoan, Julieta y Antía se mudan a la capital para recuperarse. Las muertes, las traiciones, las mentiras suceden en la periferia y Madrid les ofrece a los personajes un asilo. La diferencia de *Julieta* en comparación con los filmes anteriores es la llamativa falta de españolidad. El argumento se despliegue en España, es cierto, pero los lugares indicados –Madrid, los Pirineos, Galicia– son nombres en un mapa, nada más. La película hace hincapié en la movilidad internacional de los personajes: al principio Julieta y Lorenzo se preparan para mudarse a Portugal; Bea, una vieja amiga de Antía (Michelle Jenner) viaja entre Madrid, Nueva York y Milán; al final, Antía se encuentra en Suiza. La realidad es que *Julieta* pudiera haber tomado lugar en cualquier sitio, un resultado poco sorprendente debido al origen de la trama: unos cuentos cortos escritos por la canadiense Alice Munro. *Julieta* parece la más internacional de sus obras porque precisamente lo es.

Es demasiado temprano saber si *Julieta* apunta a una nueva dirección artística para Pedro Almodóvar. Dado el desplazamiento temporal desde los años franquistas, es posible que su discurso sobre la nueva españolidad ya se haya llevado a cabo. De hecho, sus películas recientes son cada vez menos relacionadas con este proyecto de identidad nacional. Sus películas siguen difundiendo una fuerte visión cosmopolita, pero ya no es necesario reclamar la sociedad española como parte de esta cultura, tal vez porque ya ha sido aceptada como una parte fundamental de ésta. Sin lugar a duda, Almodóvar es el cineasta español más influyente en todo el mundo, y ha desempeñado un papel clave en la formulación de la imagen de la nueva España democrática, tanto para un público exterior como para sus propios paisanos. La historia

sigue su marcha, la política cambia, la memoria se empaña. Pedro Almodóvar sigue rodando películas. Seguirá indagando la sociedad contemporánea, subvirtiendo las autoridades y reivindicando su propia visión de la modernidad, al igual que siempre lo ha hecho.

FILMOGRAFÍA

Solo aparecen las películas tratadas en este proyecto

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)

Compañía de producción: Figaro Films

Productor: Pepón Corominas

Guion: Pedro Almodóvar

Productor ejecutivo: Félix Rotaeta

Director de fotografía: Paco Femenia

Montaje: José Salcedo

Duración: 80 minutos

Reparto: Carmen Maura (Pepi), Félix Rotaeta (policía), Alaska (Bom), Eva Siva (Luci)

Laberinto de pasiones (1982)

Compañía de producción: Alphaville

Guion: Pedro Almodóvar

Gerente de producción: Andrés Santana

Director de fotografía: Ángel Luis Fernández

Montaje: José Salcedo

Duración: 100 minutos

Reparto: Cecilia Roth (Sexilia) Imanol Arias (Riza)

Entre tinieblas (1983)

Compañía de producción: Tesauro

Guion: Pedro Almodóvar

Gerente de producción: Luis Calvo

Director de fotografía: Ángel Luis Fernández

Montaje: José Salcedo

Vestuario: Teresa Nieto Morán, Francis Montesinos

Duración: 115 minutos

Reparto: Cristina Pascual (Yolanda), Julieta Serrano (Madre Superiora), Marisa Paredes (Sor Estiércol), Chus Lampreave (Sor Rata del Callejón), Carmen Maura (Sor Perdida), Lina Canalejas (Sor Víbora), Mary Carrillo (Marquesa)

¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)

Compañía de producción: Tesauro

Guion: Pedro Almodóvar

Gerente de producción: Luis Briales

Director de fotografía: Ángel Luis Fernández

Montaje: José Salcedo

Vestuario: Cecilia Roth

Duración: 80 minutos

Reparto: Carmen Maura (Gloria), Chus Lampreave (abuela)

Matador (1986)

Compañía de producción: Iberoamericana (y TVE)

Guion: Pedro Almodóvar y Jesús Ferrero

Productor ejecutivo: Andrés Vicente Gómez

Director de fotografía: Ángel Luis Fernández

Música: Bernardo Bonezzi
Montaje: José Salcedo
Vestuario: José María Cossío
Duración: 96 minutos

Reparto: Assumpta Serna (María), Nacho Martínez (Diego), Antonio Banderas (Ángel), Eva Cobo (Eva), Julieta Serrano (Berta), Chus Lampreave (Pilar), Carmen Maura (Julia) Eusebio Poncela (inspector)

La ley del deseo (1987)

Compañía de producción: El Deseo S.A.
Guion: Pedro Almodóvar
Productor ejecutivo: Miguel A. Pérez Campos
Gerente de producción: Esther García
Director de fotografía: Ángel Luis Fernández
Montaje: José Salcedo
Vestuario: José María Cossío
Duración: 100 minutos

Reparto: Eusebio Poncela (Pablo), Carmen Maura (Tina), Antonio Banderas (Antonio)

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)

Compañía de producción: El Deseo S.A.
Guion: Pedro Almodóvar
Productor ejecutivo: Agustín Almodóvar
Gerente de producción: Esther García
Director de fotografía: José Luis Alcaine
Montaje: José Salcedo
Música: Bernardo Bonezzi
Vestuario: José María Cossío
Duración: 105 minutos

Reparto: Carmen Maura (Pepa), Fernando Guillén (Iván), Julieta Serrano (Lucía), Antonio Banderas (Carlos), Rossy de Palma (Marisa), María Barranco (Candela), Kiti Manver (Paulina), Chus Lampreave (portera)

Tacones lejanos (1991)

Compañía de producción: El Deseo S.A.
Guion: Pedro Almodóvar
Productor ejecutivo: Agustín Almodóvar
Gerente de producción: Esther García
Director de fotografía: Alfredo Mayo
Montaje: José Salcedo
Música: Ryuichi Sakamoto
Vestuario: José María Cossío, Giorgio Armani, Chanel
Duración: 113 minutos

Reparto: Victoria Abril (Rebecca), Marisa Paredes (Becky), Miguel Bosé (Femme Letal/Juez Domínguez), Feodor Atkine (Manuel)

La flor de mi secreto (1995)

Compañía de producción: El Deseo S.A., Ciby 2000
Guion: Pedro Almodóvar

Productor ejecutivo: Agustín Almodóvar
Gerente de producción: Esther García
Director de fotografía: Affonso Beato
Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias
Vestuario: Hugo Mezcu
Duración: 90 minutos
Reparto: Marisa Paredes (Leo), Juan Echanove (Ángel), Carmen Elías (Betty), Rossy de Palma (Rosa), Chus Lampreave (Jacinta), Imanol Arias (Paco)

Carne trémula (1997)

Compañía de producción: El Deseo S.A., Ciby 2000, France 3
Guion: Pedro Almodóvar (con Ray Loriga y Jorge Guerricaechevarría)
Productor ejecutivo: Agustín Almodóvar
Gerente de producción: Esther García
Director de fotografía: Affonso Beato
Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias
Vestuario: José María de Cossío
Duración: 103 minutos
Reparto: Francesca Neri (Elena), Liberto Rabal (Víctor), Javier Bardem (David)

Todo sobre mi madre (1999)

Compañía de producción: El Deseo S.A., Renn Productions, France 2 Cinéma
Guion: Pedro Almodóvar
Productor ejecutivo: Agustín Almodóvar
Gerente de producción: Esther García
Director de fotografía: Affonso Beato
Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias
Vestuario: José María de Cossío
Duración: 101 minutos
Reparto: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma Rojo), Candela Peña (Nina), Antonia San Juan (La Agrado), Penélope Cruz (Hermana Rosa), Toni Cantó (Lola)

Hable con ella (2002)

Compañía de producción: El Deseo S.A.
Guion: Pedro Almodóvar
Productor: Agustín Almodóvar
Gerente de producción: Esther García
Director de fotografía: Javier Aguirresarobe
Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias
Vestuario: Sonia Grande
Reparto: Darío Grandinetti (Marco), Javier Cámara (Benigno), Rosario Flores (Lydia), Leonor Watling (Alicia) Geraldine Chaplin (Katerina)

La mala educación (2004)

Compañía de producción: El Deseo S.A.

Guion: Pedro Almodóvar
Productor: Agustín Almodóvar
Productor ejecutivo: Esther García
Director de fotografía: José Luis Alcaine AEC
Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias
Director artístico: Antxon Gómez
Sonido: Micuel Rejas
Vestuario: Paco Delgado, con la colaboración especial de Jean-Paul Gaultier
Duración: 122 minutos
Reparto: Gael García Bernal (Ángel/Juan/Zahara), Fele Martínez (Enrique), Lluís Homar (Sr. Berenguer)

Volver (2006)

Compañía de producción: El Deseo S.A.
Guion: Pedro Almodóvar
Productor ejecutivo: Agustín Almodóvar
Productor: Esther García
Director de fotografía: José Luis Alcaine
Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias
Vestuario: Bina Daigeler
Reparto: Penélope Cruz (Raimunda), Carmen Maura (Irene), Lola Dueñas (Sole), Blanca Portillo (Agustina), Yohana Cobo (Paula), Chus Lampreave (Tía Paula)

Los abrazos rotos (2009)

Compañía de producción: El Deseo S.A.
Guion: Pedro Almodóvar
Productor: Agustín Almodóvar
Productor: Esther García
Director de fotografía: Rodrigo Prieto
Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias
Vestuario: Sonia Grande
Reparto: Penélope Cruz (Lena), Lluís Homar (Mateo/Harry), Blanca Portillo (Judit), José Luis Gómez (Ernesto Martel)

Julieta (2016)

Compañía de producción: El Deseo S.A.
Guion: Pedro Almodóvar, cuentos de Alice Munro
Productor: Agustín Almodóvar
Productor: Esther García
Director de fotografía: Jean-Claude Larrieu
Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias
Vestuario: Sonia Grande
Reparto: Emma Suárez (Julieta), Adriana Ugarte (Julieta joven), Daniel Grao (Xoan), Inma Cuesta (Ava), Darío Grandinetti (Lorenzo)

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2007.
- Almodóvar, Pedro. “Entrevista Pedro Almodóvar. El cine protector”. Por C.F. Heredero y C. Reviriego. *Cahiers du Cinéma España* 21 (2009): 6-13.
- Almodóvar, Pedro. “First film: Pedro Almodóvar”. Por Juan I. Francia y Julio Pérez Perucha. *Pedro Almodóvar: interviews*, editado por Paula Willoquet-Maricondi, 3-8. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- Almodóvar, Pedro. “Interview with Pedro Almodóvar: Dark Habits”. Por Anna Llauradó. *Pedro Almodóvar: interviews*, editado por Paula Willoquet-Maricondi, 17-25. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- Almodóvar, Pedro. “Interview with Pedro Almodóvar: Kika”. Por Ela Troyano. *Pedro Almodóvar: interviews*, editado por Paula Willoquet-Maricondi, 102-9. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- “Almodóvar trabaja en una película sobre la guerra civil”. *La Vanguardia*, 20 de mayo de 2009, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090519/53705810625/almodovar-trabaja-en-una-pelicula-sobre-la-guerra-civil.html>
- Balfour, Sebastian. “National identities”. En *Spanish cultural studies: an introduction*, editado por Helen Graham y Jo Labanyi, 25-31. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Blanchar, Clara. “Barcelona reitera su veto a los toros pese a la sentencia del Constitucional”. *El País*, 21 de octubre de 2016.
- Booth, Mark. *Camp*. London: Quartet, 1983.
- Camarero Gómez, Gloria. *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2016.
- Carlos Ibáñez, Juan. “Memory, politics, and the post-transition in Almodóvar’s cinema”. En *A companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon, 153-75. Oxford: Blackwell, 2013.
- Cerdán, Josetxo y Miguel Fernández Labayen. “Almodóvar and Spanish patterns of film reception”. En *A companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon, 129-52. Oxford: Blackwell, 2013.
- Dapena, Gerard. “Making Spain fashionable”. En *A companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon, 495-523. Oxford: Blackwell, 2013.
- D’Lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2006.
- Escudero, Javier. “Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la “movida” madrileña”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2, no. 1 (1998): 147-61.

- Fusi, Juan Pablo. *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999.
- Graham, Helen. *Breve historia de la guerra civil española*. Traducido por Carmen Martínez Gimeno. Barcelona: Espasa Libros, 2013.
- Hirschberg, Lynn. "The redeemer". *The New York Times Magazine*, 5 de septiembre de 2004. <http://www.nytimes.com/2004/09/05/magazine/the-redeemer.html>
- Kinder, Marsha. "Reinventing the motherland: Almodóvar's brain-dead trilogy". *Film Quarterly* 58, no. 2 (2004): 9-25.
- Kinder, Marsha. *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Lunda-Escudero-Alie, Elvira. "La representación de Madrid o la dicotomía del campo y la ciudad en *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 32 (2006): 2-8.
- MacDougall, Heather. "Almodóvar's eye on the city". *CineAction* 93 (2014): 56-63.
- Mazierska, Ewa y Laura Rascarolia. *From Moscow to Madrid: postmodern cities, European cinema*. London: I.B. Tauris, 2003.
- Mira, Alberto. "Life, imagined and otherwise: the limits and uses of autobiography in Almodóvar's films". En *A companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon, 88-104. Oxford: Blackwell, 2013.
- Parsons, Deborah. *A cultural history of Madrid*. London: Bloomsbury, 2003.
- Pérez Melgosa, Adrián. "The ethics of oblivion: personal, national and cultural memories in the films of Pedro Almodóvar". En *A companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon, 176-200. Oxford: Blackwell, 2013.
- Radcliffe, Pamela Beth. *Modern Spain: 1808 to the present*. Hoboken: Wiley, 2017.
- Ross, Andrew. *No respect: intellectuals and popular culture*. New York: Routledge, 1989.
- Smith, Paul Julian. *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 2000.
- Smith, Paul Julian. "Film culture in Madrid". *Film Quarterly* 62, no. 4 (2009): 63-68.
- Stewart, Jules. *Madrid: the history*. London: I.B. Taurus, 2012.
- Storm, Eric. "Una España más española". En *Ser españoles*, editado por Javier Moreno Luzón y José M. Núñez Seixas, 535-547. Barcelona: RBA Libros, 2013.
- Strauss, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Verona: Ediciones Akal, 2001.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destinolibro, 1988.

Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.