



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA
LITERATURA

**LA TEATRALIDAD EN EL CINE:
UNA APROXIMACIÓN POLISISTÉMICA AL
CINE DE PEDRO ALMODÓVAR**

Tesis Doctoral

Doctorando: Mario de la Torre Espinosa
Directores: Dr. Jenaro Talens Carmona
Dra. María Ángeles Grande Rosales

Programa de Doctorado:
Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada

Granada, 2015

Editorial: Unviersidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Mario de la Torre Espinosa

ISBN: 978-84-9125-198-9

URI: <http://hdl.handle.net/10481/40617>

Agradecimientos:

A Sandra Rudman, Stephanie Lang y Robert Folger por su inestimable apoyo durante mi estancia investigadora en Heidelberg.

Al IAZ por la confianza depositada en mi proyecto de investigación.

A Roberto Cuadros y José Javier Rodríguez Toro por haberme acogido en la Universidad de Sevilla.

A Rafael Linares, Alfonso Palazón y Juan Francisco Viruega por su confianza en mi capacidad como docente.

A Amy Dolin por ser la mejor compañera de doctorado posible.

A Domingo Sánchez-Mesa y Anxo Abuín por haberme inspirado el tema.

A Miguel Riera por nuestras largas charlas en Alemania.

A Jenaro Talens por aceptarme como doctorando.

A María Ángeles Grande por su incansable apoyo sin el cual no hubiera podido avanzar en este trabajo. Gracias.

A Inma, Leyre, Luis, Eva, Clara, Rocío, Rosario y Miriam por seguir siendo mis amigos a pesar de mis ausencias.

A mis padres y hermano por haberme apoyado siempre y ser mi inspiración.

A Jose, por su infinita paciencia, por todo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	p. 8
1.1. Introducción.	p. 9
1.2. Hipótesis y objetivos.	p. 18
1.3. Metodología.	p. 21
1.3.1. Relaciones históricas entre el cine y el teatro.	p. 23
1.3.2. Del Formalismo ruso a la noción de sistema.	p. 29
1.3.3. Las teorías sistémicas.	p. 34
1.3.4. Itamar Even-Zohar y la Teoría de los Polisistemas.	p. 38
1.3.5. Patrick Cattrysse y su aplicación de la Teoría de los Polistemas al cine.	p. 42
2. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.	p. 46
2.1. Los procesos de canonización desde una perspectiva polisistémica.	p. 49
2.2. El cine de Pedro Almodóvar en Estados Unidos.	p. 53
2.3. El cine de Pedro Almodóvar en Alemania.	p. 71
3. REPERTORIO, INTERFERENCIAS Y CONTEXTO SOCIOLÓGICO EN EL CINE DE ALMODÓVAR.	p. 84
3.1. Conceptos básicos de repertorio e interferencia intersistémica.	p. 85
3.2. Del franquismo a la Posmodernidad: contexto sociológico.	p. 95
3.2.1. El nacionalcatolicismo.	p. 96
3.2.2. La Transición.	p. 103
3.2.3. La Movida madrileña.	p. 113

4. MODELOS CINEMATOGRAFICOS EN EL REPERTORIO CULTURAL ESPAÑOL.	p. 123
4.1. El <i>star system</i> hollywoodiense.	p. 127
4.2. Douglas Sirk y el melodrama clásico.	p. 135
4.3. El <i>thriller</i> y Alfred Hitchcock.	p. 148
4.4. El cine pop y <i>underground</i> .	p. 163
4.5. El cine español.	p. 187
4.6. Otros autores.	p. 210
4.6.1. Las <i>diventa matta</i> .	p. 211
4.6.2. Rainer Werner Fassbinder.	p. 224
4.6.3. El cine de terror.	p. 234
5. OTROS LENGUAJES AUDIOVISUALES.	p. 241
5.1. La televisión.	p. 242
5.2. La publicidad.	p. 254
5.3. La fotonovela y el cómic.	p. 257
6. REPERTOREMAS TEATRALES.	p. 274
6.1. La escena española durante la Transición.	p. 276
6.2. El Teatro Independiente: Los Goliardos.	p. 283
6.3. <i>Queer drama</i> : Feydeau, Williams, Lorca y Cocteau.	p. 294
7. LA LITERATURA EN EL CINE.	p. 310
7.1. La literatura en la Transición.	p. 314
7.2. La novela rosa.	p. 318
7.3. Sus adaptaciones cinematográficas: la novela negra.	p. 324
8. LA MÚSICA COMO ESPECTÁCULO.	p. 328
8.1. La educación sentimental: boleros y coplas.	p. 330
8.2. El <i>punk</i> y la Movida madrileña.	p. 339

9. ANÁLISIS DE LOS INTERTEXTOS TEATRALES.	p. 347
9.1. El teatro.	p. 355
9.1.1. <i>La voz humana</i> de Cocteau, dos visiones sobre una obra.	p. 357
9.1.2. <i>Un tranvía llamado deseo</i> , entre la puesta en escena y la metaficción.	p. 365
9.1.3. <i>Haciendo Lorca</i> , de Lluís Pasqual.	p. 372
9.2. La danza.	p. 374
9.2.1. Pina Bausch: <i>Café Müller</i> y <i>Masurca Fogo</i> .	p. 375
9.2.2. El flamenco.	p. 381
9.2.3. El musical clásico: el baile de la prisión.	p. 384
9.3. La música.	p. 386
9.3.1. La actitud <i>punk</i> y el <i>glam rock</i> .	p. 387
9.3.2. La música hispanoamericana.	p. 393
9.3.3. La diva musical en escena.	p. 396
9.4. La parateatralidad.	p. 399
9.4.1. La tauromaquia.	p. 401
9.4.2. La liturgia católica.	p. 404
9.4.3. El arte distorsionado.	p. 407
9.4.4. El cine dentro del cine.	p. 410
9.4.5. La semantización de la moda.	p. 415
9.4.6. La construcción del género como espectáculo.	p. 418
10. CONCLUSIONES.	p. 436
11. BIBLIOGRAFÍA.	p. 448
ANEXO I. CONCLUSIONES EN INGLÉS.	p. 495
ANEXO II. RESUMEN (ESPAÑOL E INGLÉS).	p. 506

Capítulo 1.
INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y
METODOLOGÍA DE LA
INVESTIGACIÓN.

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1. Introducción.

Al espectador medio no se le puede exigir ninguna competencia especial para realizar la exégesis de textos literarios, teatrales o cinematográficos. Pero a pesar de esto, sus opiniones pueden llegar a ser de gran utilidad al poner de manifiesto algunas de las claves más llamativas de obras artísticas cuyas peculiaridades pueden pasar desapercibidas para los estudiosos y críticos del arte, a veces muy influidos por sus conocimientos previos. Las apreciaciones aportadas por ciudadanos anónimos suelen estar sujetas a sensaciones e ideas generadas durante el proceso de lectura-visionado, una crítica impresionista que en la mayoría de los casos desemboca en juicios de valor, cuyo carácter dependerá de si la experiencia artística ha proporcionado algún tipo de goce, ya sea de índole intelectual o de otro tipo.

Lo que queda claro también es que el lector/espectador hoy por hoy, gracias a los medios de comunicación de masas, cuenta con un amplio conocimiento de diferentes experiencias culturales que modeliza y valora en función de sus gustos. Esto provoca que cada vez que se acerque a un producto cultural lo haga desde un *horizonte de expectativas* previo, al modo que teorizó Hans Robert Jauss. Los que se adecúen a sus intereses alcanzarán un gran poder de seducción. Los que no, directamente se verán abocados a la crítica negativa o bien a la incompreensión.

¿Pero qué sucede cuando nos enfrentamos con el discurso cinematográfico? ¿Es lícito presuponersele al ciudadano medio la necesidad de contar con el conocimiento de unas claves hermenéuticas diferentes a las involucradas en las otras artes? Sin lugar a dudas este aspecto trasciende nuestro interés en este momento. Pero a lo que no podemos abstraernos es al hecho de que el cine se constituyó como discurso artístico hegemónico en el siglo pasado de acuerdo a unos criterios espacio-temporales muy concretos, y que en la recepción influye decisivamente el marco cultural en el que se halla cada individuo, proporcionándole unas determinadas claves interpretativas.

Numerosos estudiosos han logrado demostrar exitosamente cómo el devenir de este medio no habría sido el mismo si su nacimiento no hubiera tenido lugar en el ambiente finisecular del XIX, y su consolidación en torno a los grandes conflictos bélicos del XX. Al mismo tiempo que un nuevo modelo social se creaba (transición de la burguesía decimonónica a la sociedad del bienestar de los cincuenta) este nuevo y rupturista medio artístico se iba forjando, moldeándose en torno a los cambios acaecidos entre la población.¹

Nöel Burch (1999:151) analizó con brillantez cómo el nuevo orden mundial resultante tras la Primera Guerra Mundial, con EE. UU. como líder, provocó que el incipiente modelo hollywoodiense se implantara en todo el mundo. La hegemonía del cine norteamericano se iría haciendo patente en todos los países europeos, inmersos en su reconstrucción tras una larga y cruenta contienda. Con ello se daría pie a la consolidación del Modo de Representación Institucional, o lo que es lo mismo, el modelo del cine clásico de Hollywood. Y no sólo la propia producción cinematográfica europea asimilaría los presupuestos que estas películas aportaban, sino que los espectadores irían asumiendo sus premisas de forma inadvertida. Se tomaba el realismo como norma, con la verosimilitud como rasgo axiomático de este cine. Así, el efecto de verismo se iba imponiendo en este nuevo discurso en un momento histórico en el que en el resto de las artes se producía una desnaturalización de las formas. Si en la pintura el impresionismo precedía a vanguardias como el cubismo o el surrealismo, en la literatura se daba entrada a la subjetividad -cuyo correlato en la realidad es más difícil de rastrear- gracias al uso de recursos como el *stream of consciousness* llevado a cabo por Virginia Woolf o James Joyce. El cine, por contra, volvía la mirada a la novela realista y al teatro decimonónico burgués.

¹ El enfoque sociológico hacia el mundo del cine no ha dejado de ser recurrente en los estudios de algunos teóricos. Sería el caso de Nöel Burch, quién en *El tragaluz del infinito* establece una correspondencia clara entre el auge del modelo hollywoodiense y la situación sociohistórica en la que se desarrolló este nuevo medio: "Pero, sobre todo, procuro subrayar que este modo de representación, del mismo modo que no es histórico, tampoco es neutro -como puede pensarse de las «lenguas naturales», pese a Bakhtin-, que produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX" (1999:17). Décadas antes Siegfried Krakauer había contribuido decisivamente a sentar las bases de una sociología del cine. En *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (1947) analizó cómo el cine expresionista de la República de Weimer actuó como catalizador de la radicalización que estaba sufriendo Alemania en aquellos años, y que desembocaría en el auge del partido nazi y la II Guerra Mundial.

La fuerza de la imagen cinematográfica invitaba a explotar todo el potencial que la imagen fotográfica, ahora en movimiento, albergaba. Críticos como André Bazin (1945) verían en la objetividad su principal valor, fuente de un realismo hasta el momento inusitado. Si bien de forma temprana autores como Riccioto Canudo (1914) proclamaron el cine como arte, urgía una legitimación popular. Y para ello era necesario atraer a la burguesía a los barracones de feria y a las primeras salas de cine que se iban creando. La estrategia fue clara: la necesidad de encontrar un modelo narrativo para atraer a este público requería que se adoptaran sus modelos favoritos, la novela decimonónica y el teatro burgués.²

Vale la pena realizar un inciso y mencionar la importancia que tuvo a finales del siglo XIX la creación del Théâtre Libre de Antoine, proyecto que llevaba hasta sus últimas consecuencias el realismo en la escena al modo preconizado por Zola. La creación de una cuarta pared infranqueable, y la recreación de diálogos, vestuarios y decorados de gran fidelidad, con una funcionalidad indiciaria indiscutible, se hallaba en la base de estas propuestas. El espectador asistía así, a modo de *voyeur*, a un espectáculo, si no real, con plena apariencia de realidad. Mientras que este proyecto teatral no logró concitar todo el apoyo esperado, el cine lograría hacerse con el favor del público gracias al aprovechamiento de algunos mecanismos puestos en marcha por éste. Los filmes no sólo proporcionaban el placer escópico de contemplar realidades ajenas a la suya -aunque en las primeras proyecciones el mayor interés consistía en que el espectador se viera a sí mismo "retratado en movimiento"-, sino que además podía hacerlo con discreción y total inmunidad. Además de esto, se producía una democratización en la sala, ya que todos los espectadores gozaban de la misma distancia con el objeto representado. La "visión príncipe" generalizada coadyuvaba así al éxito de este nuevo formato. De esta manera, y en apenas cuarenta años, lograría desarrollarse con una eficacia comunicativa incontestable al descubrir las múltiples posibilidades que producían los diferentes posicionamientos de la cámara respecto al elemento filmado.

² El teatro se convierte así en el referente artístico principal para captar a un público más distinguido. Como consecuencia, se producirían los primeros *film d'art*, en concreto en 1908 con *L'assassinat du Duc de Guise* (Charles Le Bargy y André Calmettes), "un intento de transformar el cine en un medio artístico a la altura de los medios literarios tradicionales; el éxito del experimento francés lleva al cine norteamericano a reeditarlo y así Zukor produce la serie «Famous players in famous plays» cuyo objetivo, era igualmente el de atraer a las salas de exhibición a la burguesía interesada en la cultura" (Pérez Bowie, 2004a:575).

Pero volvamos al inicio de esta introducción, cuando hablábamos del espectador de a pie, ahora centrándonos en concreto al momento tras su salida de la sala de cine. No sólo en sus comentarios se reviven situaciones jocosas, o se comentan interpretaciones o giros de guión llamativos, sino que también se transmiten sensaciones tan básicas y generales como las emociones que ha vivido: "ha sido una película triste" o "ha sido una película emocionante". O se glosan algunos elementos concretos del código cinematográfico: "me ha encantado la fotografía" o "qué música más bonita". Y, dado el caso, se alaba la pericia de algunos miembros del reparto: "qué buena actriz es Meryl Streep, siempre está bien". Pero hay un comentario recurrente que nos es especialmente interesante para nuestra tesis, en el que se realiza, de forma inconsciente, un ejercicio comparatista de gran utilidad. Éste, en concreto, es: "la película me ha parecido muy teatral".

¿Qué significa en este contexto "teatral"? Abordar hoy en día el concepto de teatralidad nos puede llevar a diferentes puntos de partida. Se puede entender como la copresencia de una serie de atributos que remiten inexorablemente al código teatral. O bien a rasgos presentes en diferentes manifestaciones artísticas que apuntan hacia una proyección escénica. Pero también se podría presuponer encontrar una esencia teatral de igual modo que los formalistas rusos buscaron la literariedad, idea compartida entre otros por Roland Barthes:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. [...] el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias. (1964:54)

Desde esta concepción, con la teatralidad como cualidad inmanente, el texto es validado como teatral cuando se demuestra su potencialidad escénica. La inscripción de signos en el mismo, más allá de su función narrativa, provoca que se proyecte la acción a la proxemia del actor o a la caracterización de los ambientes. La presencia de estas características se convierte así en imprescindible para sancionar determinadas obras

dramáticas. Esta misma consideración se podría tener hacia otro tipo de manifestaciones que sirven de base para la dramaturgia. Pero qué sucede con el cine, ¿es ampliable esta categorización al séptimo arte? Y en caso de que así fuera, ¿cómo articular este concepto? Sin lugar a dudas la definición de Barthes parece insuficiente en tanto la propia idea del teatro ha variado sustancialmente. La fijación sincrónica de su idea, logotextocéntrica en su punto de partida, se muestra incoherente con el devenir del arte teatral, que en las cuatro últimas décadas del siglo pasado vio cómo se consolidaban las vanguardias, liberándose las "tensiones del arte hacia la autonomía, la musicalización de la imagen y la disolución de la palabra en movimiento y en cuerpo, la recuperación de dimensiones culturales..." (Sánchez, 1992:103). Así el silencio, por ejemplo, tan criticado como *a-dramático* a comienzos del siglo pasado en el teatro simbolista,³ lograría total legitimidad con piezas como *4'33"* (1953) de John Cage, donde el músico y artista interpretaba durante este mismo tiempo una partitura donde lo único que estaba anotado era el silencio, demostrando que lo espectacular había mutado y para siempre.

Nos quedaría la tarea de determinar dónde reside a comienzos del siglo XX esta teatralidad. Como examinó Óscar Cornago Bernal, "los estudios sobre teatralidad se pueden dividir entre aquellos que abogan por una comprensión amplia de este fenómeno y quienes lo piensan como algo privativo del medio teatral" (2005a). Vamos a tomar como punto de partida el primer enfoque, la expansión del hecho teatral más allá del escenario, pero sin una vocación totalizadora que desemboque en un *theatrum mundi*. En este sentido nos resulta muy útil la visión proporcionada por Susan Sontag, en la que lo teatral es relacionado directamente con lo construido de forma evidente, con el "artificio como ideal" propio del *camp* (Sontag, 1964:371). El uso de esta idea para nuestro estudio nos hace admitir dos presupuestos. El primero, la asunción de la

³ Esta es, en nuestra opinión, una de las principales causas del fracaso del teatro simbolista europeo. A pesar de la admiración generalizada hacia la obra de Maurice Maeterlinck, que desembocaría en la concesión del premio Nobel, la importación de este modelo no cuajaría debido al pobre desarrollo empresarial de la industria teatral española, incapaz de asumir estas nuevas manifestaciones teatrales. Aún así el silencio fue usado como material dramaturgico por autores como Valle-Inclán, Martínez Sierra, Gual o Goy de Silva: "Otro de los ingredientes de la Poética maeterlinckiana adaptable al teatro que impresionó a los españoles, es su tratamiento del silencio. Su texto sobre «El silencio», en *Le trésor des humbles*, es seguramente uno de los textos «doctrinales» más fascinantes (hasta hoy), y sus obras obedecen a una litúrgica puntuación de pausas, silencios y puntos suspensivos que favorecen el clima de angustia o de misterio. El silencio no es el vacío o la ausencia de diálogo, es la culminación del intercambio entre dos seres, cuando el lenguaje se ha vuelto impotente, con una densidad tal que equivale asomarse al infinito. *Silenci* de Gual es un homenaje evidente a Maeterlinck, como *La Reina Silencio* de Goy de Silva" (Salaün, 1999:65).

posibilidad del artificio en el cine, rechazando la idea del realismo ontológico cinematográfico defendida por Bazin y seguidores. Y en segundo lugar, que el hecho de que el cine reproduzca este modelo teatral opuesto al cine clásico -sólo en apariencia, como veremos- favorezca la recepción de estas obras desde una óptica *camp*, tan denostada por la mayoría como admirada fervorosamente por determinados sectores. Es decir, de alguna manera ya adelantamos aquí cómo este tipo de cine se convierte en modelo de referencia para determinados grupos periféricos del sistema cultural.

Lo teatral, aplicado al séptimo arte, consiste en asumir las películas como constructos, sin conexión necesaria con la realidad, donde lo discursivo siempre es antepuesto a lo referencial, que actúa más como vehículo narrativo que como una reivindicación de sí mismo. Supone una desestabilización de la categoría "cine" a favor de otras como "constructo cinematográfico" o "artefacto fílmico", que subvierte ese Modo de Representación Institucional ya aludido al evidenciar los mecanismos de construcción. Un metacine, si se quiere, en el momento en el que la enunciación como dispositivo es mostrada sin reparos, ya que importa más transmitir la idea o la emoción que proceder a la veladura del aparataje técnico. Es en este momento, en el que el público es consciente del cine en tanto que lenguaje como de su estatus espectadorial, cuando se produce el efecto de teatralidad. Al espectador entonces se le exige un compromiso, al modo del pacto teatral. Deberá asumir la denegación tal como la enunció Anne Ubersfeld para el teatro: el "funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena" (2002:32). Sustitúyase escena por pantalla y espacio fuera de la escena por material profílmico y tendremos una aproximación muy ajustada a nuestros intereses.⁴

⁴ Esta idea que hemos expuesto está en consonancia con la de otros autores como Ana Goutman, para quién la "teatralidad aparece como la sobreposición o fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente 'un regardant et un regarde'" (1992:130). También sería lo expuesto por Juan Villegas cuando resume "a) que la teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado, y b) que supone que el objeto -lo mirado- es concebido como ficción por el sujeto mirante -el espectador" (1996:10). Nosotros, en nuestra definición, añadimos la autoconsciencia espectadorial como condición necesaria para que se dé esta situación: "Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando" (Cornago Bernal, 2005a). La lectura audiovisual del espectáculo se comporta así como elemento configurador, e indispensable, de lo teatral. Para una sistematización de los usos del concepto de teatralidad véase Arana Grajales (2007), Cornago Bernal (2005a, 2005b) o Villegas (1996).

A pesar de las connotaciones peyorativas a las que se ha asociado el término "teatralidad", en la Posmodernidad -presuponiendo su vigencia actual- se muestra como una categoría muy útil. Si tradicionalmente se ha vinculado negativamente⁵ al artificio, como falta de franqueza o como una mimesis impostada, en este marco epistemológico se transmuta en una condición plenamente legítima, en cuanto lo meramente discursivo es asumido como forma válida de expresión en el arte. La voladura de los estándares previos da como resultado un ejercicio creativo más libre, donde casi todas las estrategias son válidas, al menos desde un punto de vista artístico⁶.

Como se puede observar, hemos hecho hincapié en la figura del espectador como receptor de la teatralidad. Gracias a este tipo de filmes teatrales, que basculan entre el teatro y el cine, se produce la disolución de las fronteras del estatus clásico espectadorial en ambos medios, tal y como señala Anxo Abuín:

En teatro, el espectador es, en diferentes medidas, más consciente de la realidad del escenario, de los decorados, de los actores, de la representación como artificio. Lo real del teatro molesta al espectador. El filme destruye toda resistencia porque la realidad no interfiere en la ficción, y de este modo el espectador puede proyectarse sin problema en el mundo posible que se le ofrece. (2001:41)

Se le propone así un nuevo reto al público, un nuevo pacto ficcional que le exigirá un esfuerzo añadido al requerido por el modelo del cine clásico, diseñado éste para el consumo sin ningún tipo de fricciones. Así, deberá asumir una serie de convenciones ausentes en otro tipo de manifestaciones cinematográficas. Lejos de convertirse en un inconveniente, y como consecuencia, surgirá un nuevo tipo de espectador que demandará a los realizadores que transgredan los límites "ortodoxamente" fijados por Hollywood, reclamando una renovación estética que se hará realidad especialmente a partir de los sesenta con la aparición de los Nuevos Cines⁷.

⁵ Así lo manifiesta André Bazin justo al comienzo de su pieza *Teatro y cine*: "el «teatro filmado» es considerado todavía como una herejía" (1945:151).

⁶ Otra cuestión sería abordar este asunto desde la ética, cosa que, aún preocupándonos (Torre Espinosa, 2014), no nos interesa para este trabajo.

⁷ Estamos refiriéndonos aquí a todos esos fenómenos cinematográficos nacionales que reaccionaban contra un modelo hollywoodiense que veían caduco y limitador: la Nouvelle Vague francesa, la Nova Vlná checa, el Free Cinema Británico o el Nuevo Cine alemán. La trayectoria de autores internacionales asociados a estas corrientes como Rainer W. Fassbinder, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Alain Resnais,

Así, autores que en otro tiempo hubieran sido marginados, lograron situar su obra en el centro del canon occidental, demostrando cómo desde la crítica se producía también un desplazamiento ideológico que permitía la asunción de nuevos presupuestos estéticos. Las nuevas corrientes teóricas, con los cuestionados, aunque imprescindibles, *Cultural Studies* a la cabeza, vendrían a defender prácticas culturales denostadas en otro tiempo. Y con ello a una serie de autores cuyas ideas visuales no podían ser interpretadas adecuadamente a través de marcos teóricos -formalismo, estructuralismo...- que ofrecían sólo una visión parcial de estos fenómenos artísticos.⁸

Dentro de este nuevo paradigma crítico, la obra del cineasta español Pedro Almodóvar logrará alcanzar cierto estatus. Supondrá un material de partida excelente, un campo de pruebas idóneo para testar diferentes formulaciones teóricas. El estudio de los géneros (Acevedo-Muñoz, 2006; Camino, 2010; Fuentes, 2009; Gabilondo, 2005; Kakoudaki, 2009; Kinder, 2009; Martín, 1998; Rodríguez, 1995, 1997, 2004; Triana-Toribio, 1996; Vernon, 1993), el comparatismo interartístico (Alcalá Galán, 2002; Edwards, 2005, 2008; García-Olano, 2013; Jerez Farrán, 2010; Smith, 2006, 2009b; Uriós-Aparisi, 2010; Zurian, 2004, 2009), los contextos socioculturales (Beck, 2000; Cadalso, 1990; Camí-Vela, 2000; Fuentes, 1992; Gorostiza, 2008; Kruger-Robbins, 1997; Murcia, 2007; Triana-Toribio, 2000; Yarza, 1999), la crítica feminista (Aldana Reyes, 2013; Cruz y Zecchi, 2004; Hart, 1997; Pastor, 2003; Valero-Costa y Magula, 2003; Zecchi, 2001) o los *queer studies* (Alfeo Álvarez, 1999; Difrancesco, 2009; Fouz-Hernández y Martínez Expósito, 2007; Jackson, 1993, 1995; Martínez Expósito, 2004; Pastor, 2013; Poyato, 2006; Silverthorne, 2005; Smith, 1995b, 1997, 2000a, 2000b;

Jacques Rivette, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, u otros como Ingmar Bergman, Manoel de Oliveira, François Ozon, Quentin Tarantino o Peter Greenway son perfectamente analizables desde el prisma de la teatralidad. En el ámbito español, además de Almodóvar, Cesc Gay -con *En la ciudad* (2003), donde aparecía el montaje del *Julio César* de Shakespeare dirigido por Álex Rigola, y con *Una pistola en cada mano* (2012)-, Achero Mañas -*Noviembre* (2003)-, o Joaquín Oristrell -*Sin vergüenza* (2001) y *Los abajo firmantes* (2003)- han dirigido películas donde el teatro se postula como tema o forma. Películas recientes tan estimulantes como *Otel.lo* (2012), de Hammudi Al-Rahmoun Font, demuestran cómo la teatralidad está siendo un discurso con total vigencia en la cinematografía española. En el ámbito internacional, el reciente éxito de *Birdman* (2014), de Alejandro González Iñárritu, vendrá a confirmar esta tendencia.

⁸ La creación de una *panteoría* quedará así como utopía, aceptándose en su lugar diversos planteamientos, siempre que estos demuestren un razonamiento interno serio y pleno de coherencia lógica.

Zecchi, 2015) han sido sólo algunas de las principales líneas interpretativas desde las que se ha acometido esta filmografía.⁹

Nosotros nos sumaremos a estas iniciativas proponiendo una metodología novedosa para analizar la teatralidad en el cine, usando un corpus que, a pesar de ser cada vez más transitado, de momento sigue sin agotarse, el de la obra de Almodóvar.¹⁰ Partimos de las sugerencias en torno a la intermedialidad de esta filmografía con el teatro planteadas por los profesores Domingo Sánchez-Mesa y Anxo Abuín durante los cursos de doctorado del programa de Teoría de la Literatura y de las Artes y Literatura Comparada, en la Universidad de Granada durante el curso académico 2007-2008. La experiencia profesional en el sector audiovisual de quién suscribe estas palabras se halla también en la génesis del planteamiento de esta tesis, en cuanto no es asumible la creación cinematográfica sin tener en cuenta otros factores extraartísticos como el mercado o la institución. Mi conocimiento de primera mano de las principales citas cinematográficas, tanto festivas como mercados, y de la dinámica de funcionamiento de los principales premios del cine en España, como los Goya, me hace concebir el séptimo arte en conjunción con una serie de factores, en mi opinión inevitables, para entender el funcionamiento real de una película en un sistema cultural determinado.

Teorías tan recurrentes como la *politique des auteurs*, que encumbró la figura del director al discernir los rasgos formales más característicos y reiterativos de ciertas

⁹ Muestra de la canonización académica del cine de Almodóvar es el creciente número de tesis defendidas en la Universidad española. Encontramos trabajos acerca de su uso en la enseñanza del español con *Explotación didáctica de material fílmico en el aula de E/LE: efectividad y afectividad del cine de Pedro Almodóvar* (Ana Crespo Fernández, Universidad de Córdoba, 2012) o *La comunicación no verbal del español actual a partir de la filmografía de Pedro Almodóvar y su aplicación a la didáctica de E/LE* (María Giovanna Monterubbianesi, Universidad de Granada, 2011); desde un punto de vista traductológico y su recepción en el extranjero con *The films of Pedro Almodóvar: translation and reception in the United States* (María Rox Barasoain, Universidad de León, 2008); su relación con la industria y la promoción con *El concepto de marca en la comunicación audiovisual y publicitaria del cine. Un estudio de los indicadores de marca en el caso Almodóvar* (José Amiguet Esteban, Universidad Complutense de Madrid, 2000); o bien desde posicionamientos estéticos con *La parodia en el cine posmoderno* (Sasa Markus, Universidad Pompeu Fabra, 2010).

¹⁰ Las producciones usadas serán, siguiendo la cronología de su creación, las siguientes: *Salomé* (1978), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1990), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) y *Los amantes pasajeros* (2013). En el cuerpo del texto sólo mencionaremos el título en cursiva, sin el año.

figuras como Alfred Hitchcock o John Huston en sus producciones dentro de la industria cinematográfica estadounidense, pensamos que limitan el acercamiento al cine como discurso artístico, al limitarse a analizar sólo las constantes presentes en ciertas prácticas cinematográficas. Son por tanto insuficientes para explicar la naturaleza real del cine, estrechamente ligada tanto a factores económicos -dado el alto coste de estas producciones- como a los cambios producidos en el gusto de los espectadores, quienes, recordemos, son los que motivan la creación en uno u otro sentido al preferir unos modelos en detrimento de otros. En cambio, las teorías sistémicas, aunque escasamente aplicadas al ámbito del cine, se nos muestran de gran utilidad para nuestro objeto de estudio, el cine y sus interrelaciones con otros modelos dentro del sistema cultural español y las consecuencias de los contactos entre los diferentes sistemas.

1.2. Hipótesis y objetivos.

El objetivo principal de esta tesis es el de afrontar la noción de teatralidad usando para ello, desde un punto de vista metodológico, la Teoría de los Polisistemas, y, como corpus, el cine de Pedro Almodóvar. Supone una reflexión teórica sobre la aplicabilidad de los supuestos enunciados por el profesor israelí Itamar Even-Zohar y sus epígonos desde los setenta, y el diseño y aplicación de una metodología de análisis que evidencie cómo actúan ciertas marcas de teatralidad en esta obra cinematográfica. Pretendemos con este trabajo paliar uno de los principales defectos atribuidos a los desarrollos de la Teoría de los Polisistemas, "the gap between theory and methodology" (De Cleene, 2011:2).

Intentaremos alejarnos de la idea -aunque no refutarla- de la teatralidad como inmanencia para abordar su cuestionamiento desde un punto de vista diacrónico y conectado a otras variables socioeconómicas vinculadas a la creación artística. Para ello abordaremos la teatralidad en el cine del director manchego como consecuencia de la su elección programática de ciertos elementos del repertorio -o repertoremas- cultural español desde los cincuenta hasta los noventa. La hipótesis sobre la que trabajaremos es la siguiente: la teatralidad es resultado del uso activo en el repertorio de modelos en los

que la verosimilitud es puesta en entredicho, favoreciendo de este modo una artificiosidad teatralizante.¹¹

Como indica Óscar Cornago, "es innegable que en cada cultura existe un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad, tanto social como privada, política o psicológica, muy diversos" (2005a). Si bien sería interesante ver qué se entiende por teatral en España -teniendo en cuenta la tradición de su teatro barroco como principal referente a la hora de definirlo-, no nos vamos a centrar en este aspecto.¹² Vamos, en cambio, a considerar los aspectos sociosemióticos con los que se puede establecer un análisis comparatista con el teatro, entendiendo, de igual forma que Paul Schrader, que el cine "is not so much a new form of art as a reformulation of existing art forms" (2006:42). Evidentemente, asimilamos estas formas de arte preexistentes a los repertorios ya aludidos.

Antes de entrar de lleno a analizar el repertorio cultural español abordaremos en el segundo capítulo de esta tesis el proceso de canonización del cine de Almodóvar siguiendo tanto las ideas de Itamar Even-Zohar en torno a la Teoría de los Polisistemas (1985, 1990a, 1990b, 1990c, 1990d, 1997a, 1997b, 1999a, 1999b, 2002, 2007) como las de otros autores como Rakefet Sela-Sheffy (1990, 1997, 2002, 2003) que han trabajado en torno al canon desde este marco teórico. Perseguimos con este análisis dos objetivos. Por una parte aspiramos a justificar nuestro objeto de estudio desde un enfoque polisistémico y, por otra, a desarrollar una herramienta de análisis de la canonización en el cine desde este marco teórico. Para ello hemos seleccionado dos sistemas culturales

¹¹ Coincidimos con Virginia Guarinos en la concepción de este cine, al que llama cine teatralizado, como el resultante del empleo de formas teatralizantes: "Cine teatralizado, por tanto, para denominar un grado intermedio. Si existe un cine narrativo y un cine poético, ¿por qué no un grado intermedio? También aquí nos adscribimos a las teorías de TALENS quien incluye el teatro como literatura dramática dentro de la narrativa. Lo mismo podría sugerirse para el cine; establecer dentro del lenguaje fílmico narrativo una modalidad teatralizante" (1996:63). Al mismo tiempo trabajamos a un nivel pragmático, con la experiencia espectral en consonancia con lo promulgado, entre otros, por Kate Hamburger: "Antes que cualquier otra cosa, la situación del espectador cinematográfico recuerda a la del espectador teatral; se trata también de un espectador, no de un lector. Vemos y oímos, captamos la película por vía de percepción sensible, no de representación mental como la novela" (1957:148). Volviendo a reincidir en la idea de lo teatral en el cine como artificio, convocamos aquí la definición usada por Charles Tesson, para quien dicha palabra es utilizada "para designar un determinado aspecto del cine, lo que acostumbra a tener una connotación crítica, basada en la oposición entre lo natural recompuesto o captado -la vida- y las convenciones del teatro, tachadas a veces de «artificiosas»" (2007:30).

¹² Sería muy interesante indagar cómo el sentido de teatralidad varía de un sistema cultural a otro. Si en España podría estar asociado a la verbalidad, en otros países, como Japón, podría asociarse al silencio como influencia del teatro *noh* y a una proxemia muy determinada.

presuntamente distanciados, el de EE. UU., por ser donde el cine ha logrado realmente convertirse en industria y por ser el dominador en el panorama internacional, y el de Alemania, por constituirse en uno de los centros culturales en la tradición europea. A raíz de este análisis aprovecharemos para detectar qué rasgos estéticos presentes en este cine han sido percibidos, desde diferentes ámbitos culturales, como teatrales, entendiendo esto desde el artificio.

Del capítulo tercero al octavo abordaremos sucintamente el repertorio cultural español, desde los cincuenta hasta finales de los noventa, destacando sus elementos principales y estructurándolos teniendo en cuenta el tipo de práctica artística del que se trate: literatura, música, artes plásticas, teatro, cine u otros lenguajes audiovisuales. Al comienzo del tercer capítulo aprovecharemos para efectuar un análisis del contexto sociológico donde se insertan estas prácticas artísticas, imprescindible para entender el alcance y la importancia de los cambios acaecidos en el sistema cultural español. Y en la parte final de cada apartado veremos cómo estas manifestaciones artísticas se incardinan en la obra del director manchego mediante la acción de interferencias de diversa índole.

Por último, afrontaremos el análisis de algunos de los principales intertextos espectaculares presentes en la filmografía almodovariana para intentar dilucidar no sólo las estrategias de planificación y puesta en escena en estos fragmentos, sino, y sobre todo, para ver cómo se ha realizado un empleo activo del repertorio e intentar definir posteriormente, por vía deductiva, un patrón de uso que apunte hacia una teatralidad empíricamente demostrable. La relación entre los diferentes elementos que forman el polisistema cultural debe estar en nuestro horizonte interpretativo para intentar desentrañar este algo manido, aunque aún abierto a nuevas perspectivas, campo de trabajo. Con el objetivo de establecer una visión del mundo, no "la" visión (Barthes, 1964:351), afronto pues esta tesis, esperando que sirva de acicate a nuevos estudios aunque partan de otras hipótesis, incluso divergentes, que cuestionen mis presupuestos teóricos y las herramientas metodológicas aquí formuladas.

1.3. Metodología.

Como hemos apuntado, son varias las visiones desde las que se ha afrontado la teatralidad en el cine. Entre ellas, aquélla que entiende este fenómeno como una intromisión del código escénico en la gran pantalla, la constatación de "impurezas" en el arte cinematográfico que contravienen la propia idea canonizada del séptimo arte. Su ruptura con la narrativa clásica, de enunciación transparente que persigue un total efecto de verosimilitud, se halla en la base de esta visión, habitualmente de connotaciones negativas debido a esta "heterodoxia" formal que contraviene las expectativas del espectador medio, habituado a las normas del Modo de Representación Institucional. En este sentido se manifiesta, entre otros autores, Virginia Guarinos al hablar de las adaptaciones teatrales:

cuando uno admira los discursos fílmicos procedentes de obras teatrales nota que hay algo extraño, y ese algo raro hace referencia a un significante peculiar y un modo de comunicación diferente que se establece en el pacto comunicativo con el receptor, modo que apunta a los teatrales escénicos, concesiones al modo de recepción teatral, y no al modo de recepción de un texto literario dramático. Luego, independientemente del origen y del trabajo previo a la adaptación, los resultados de los discurso fílmicos son lo que importa. Por ello, proponemos como preferible, la utilización de *teatral*, como intento de dar *un aire de*, es decir, teatralizado. (1996:62)

Por otra parte esa teatralidad puede ser vista como un desequilibrio en la nivelación de los distintos códigos que integran el cine, con el predominio del teatral sobre el resto.¹³ Sobresalen así ciertos rasgos que anteponen lo icónico, con el actor y su corporeidad como rasgos más llamativos, a la propia gramática cinematográfica. Se trata de una visión que parte del cine como cúmulo de las otras artes, la consecución de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, "una especie de pan-arte" (Sontag, 1965b:318) que "[p]uede utilizar, incorporar, engullir virtualmente, cualquier otro [...]: novela, poesía, teatro, pintura, escultura, danza, música, arquitectura" (*ibíd.*).

¹³ Insistimos en recordar que la idea de lo teatral sobre la que articulamos este tipo de comentarios es conscientemente anacrónica, asimilada a una visión tópica del teatro que se corresponde con el teatro comercial de principios del siglo pasado y que perdura hasta nuestros días. En el ámbito español, investigadores como José A. Sánchez (1992) o Anxo Abuín (2006) han analizado con éxito el cambio drástico producido en lo formal y discursivo a lo largo del siglo XX en el lenguaje escénico.

Éstas, si bien las más usuales, son sólo dos líneas interpretativas de lo teatral en la pantalla. Muestran la polivalencia de un término que encuentra problemas a la hora de ser tanto conceptualizado como usado; una dificultad propia de este tipo de manifestaciones artísticas que se mueven en los límites entre diferentes géneros, máxime cuando inclusive en el mismo teatro, y en palabras de María Ángeles Grande Rosales,

la teatralidad sólo existe como presupuesto ideológico cuya reducción esencialista intenta definir el teatro más allá de su evolución histórica y cultural, lo que se demuestra imposible en la práctica debido a que el concepto de teatro se encuentra en evolución constante. (2004:275)

Pero a pesar de estas dificultades, no han sido pocos los investigadores que han intentado sistematizar este problema, especialmente Anxo Abuín (2001, 2004, 2005, 2012), interesado en los procesos de integración tanto del discurso teatral como el uso argumental del arte escénico con el concepto de "filme de teatro"¹⁴, y José Antonio Pérez Bowie (2010), quien completaría la sistematización llevada a cabo por Abuín (2005) hasta completar un total de diez categorías de lo teatral en la pantalla, seis correspondientes al nivel formal y cuatro al de contenido.¹⁵

Como hemos adelantado aquí, vamos a defender la visión de lo teatral en el cine desde otro punto de vista, como resultado del uso en el medio cinematográfico de elementos del repertorio cultural cuya artificiosidad exige al espectador un ejercicio suplementario de ficcionalización de lo mostrado en la pantalla, dado que al alejarse de la referencialidad propia del cine clásico, provoca que el filme sea percibido en su naturaleza de constructo.

En este apartado, y antes de abordar la Teoría de los Polisistemas, marco teórico que, en nuestra opinión, mejor se postula para lograr los objetivos aquí consignados,

¹⁴ Anxo Abuín, a través de este concepto que designa a un no-género (2011:123), hace referencia al cine "que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonista a todos los agentes que forman parte en ella" (2005:138).

¹⁵ Pérez Bowie no sólo sistematizaría este tipo de relaciones entre el teatro y el cine, sino que esa relación intermedial, y bidireccional en ocasiones, será abordada en otros estudios suyos. Véase Pérez Bowie (2004a, 2009). Analizaremos las diferentes categorizaciones efectuadas del teatro en el cine por Abuín y Pérez Bowie en capítulos siguientes.

realizaremos un recorrido por diferentes visiones acerca de las relaciones entre teatro y cine partiendo de los vínculos existentes entre el texto dramático y sus adaptaciones a la gran pantalla. Desembocaremos finalmente en la obra de Patrick Cattrysse, principal figura dentro del análisis de las adaptaciones cinematográficas desde una perspectiva polisistémica. A través de su articulación de las ideas expuestas por Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, deja constancia de que "no sólo se adapta un texto literario sino también modelos pictóricos, fotográficos, fílmicos que están vinculados a él" (Pérez Bowie, 2012:428), así como que en el proceso de transferencia cultural hay que tener muy en cuenta el contexto de llegada, que moldeará los modelos originarios hasta hacerlos coincidir con su propia idiosincrasia y con las menores fricciones posibles.

Quisiéramos excusar el hecho de explicar nuestro objeto de estudio fílmico recurriendo, en parte, a la teoría literaria. Conscientes de que su correspondencia plena no es viable, debido esencialmente a las múltiples e irresolubles diferencias existentes entre estos dos medios, hemos querido apropiarnos de aquellos conceptos cuya articulación sobre el lenguaje cinematográfico es más que posible. No queremos desaprovechar la oportunidad de explotar el alto potencial que ofrecen estas teorías cuando son aplicadas, con consciencia de las limitaciones que dicha transposición pueda conllevar, sobre cualquier práctica discursiva (Culler, 1997:57). Desde este punto de vista parece legítimo aplicar ciertas nociones de los estudios literarios al ámbito fílmico, siempre que se señale su origen y los matices involucrados en esta implementación de conceptos en el nuevo medio.¹⁶

1.3.1. Relaciones históricas entre el cine y el teatro.

Desde el mismo momento del nacimiento del cine, han sido numerosos los estudiosos que han dedicado parte o la totalidad de su obra a desentrañar las relaciones entre este nuevo medio de expresión y las otras artes. Estos primeros intentos de

¹⁶ No queremos dejar de admitir las limitaciones que se plantean en el uso de conceptos de la teoría literaria en el ámbito fílmico, a pesar de su manifiesta e innegable utilidad. Francisco Javier Gómez Tarín es un claro ejemplo de esta línea de denuncia de los peligros de este sometimiento: "No se trata aquí de negar la importancia que la teoría literaria ha tenido para el establecimiento de conceptos aplicables al terreno audiovisual, pero esa herencia, aun siendo positiva, no puede constituir un corsé que nos impida avanzar en un terreno que, cuando menos, es complejo y mudable" (2008).

conceptualizarlo como forma artística, así como la controversia generada en diferentes círculos por la simpatía o animadversión que, frente a las otras artes, este nuevo medio despertaba, nos resultan muy interesantes por el hecho de que estos ejercicios comparatistas, aunque primitivos y carentes de una metodología rigurosa, apuntan rasgos básicos que con el paso del tiempo, y el asentamiento del cine como lenguaje, pasan habitualmente desapercibidos para el espectador medio contemporáneo.

En sus orígenes, el principal problema se ceñía en torno al concepto de especificidad. Urgía un trabajo de análisis de las características que singularizaban a este nuevo medio, pero, en lugar de esto, los más entusiastas optaron por señalar las concomitancias con las otras artes para legitimar esta nueva forma de expresión. Este es el caso de Ricciotto Canudo, quien en su manifiesto de 1911 *La Naissance d'un sixième art - Essai sur le cinématographe* intentaba predecir cómo el cine se configuraría en una obra de arte total al modo wagneriano. Para ello este nuevo medio absorbería tanto las tres artes espaciales (arquitectura, escultura y pintura) como las tres temporales (poesía, música y danza).¹⁷ Acude así Canudo a referentes externos para definir ontológicamente este nuevo medio. Seguía así la tendencia instaurada entre los autores que defendían la autonomía del cine en los primeros años del siglo XX. De dicha suma de artes nacería un nuevo medio independiente.

Estos primeros teóricos, ante la falta de referentes para describir el cine de forma unívoca, recurren a otras artes con las que llegan a establecer símiles de todo tipo. Valga como prueba de ello la descripción, de tono poético, dada en 1927 por el cineasta Abel Gance, la "música de la luz":

Hay dos clases de música: la música de sonidos y la música de la luz que no es otra que el cine; y ésta está más alta en la escala de las vibraciones que aquélla. ¿No es esto decir que puede actuar sobre nuestra sensibilidad con el mismo poder y el mismo refinamiento? (en Mitry, 1990:130)

¹⁷ Canudo es conocido por haber sido el primero en teorizar acerca del cine otorgándole estatus artístico. A pesar de que en este manifiesto habla del nuevo medio como el sexto arte, será su siguiente obra, *Manifeste des Sept Arts* (1923), la que ha contribuido decisivamente a que el cine sea reconocido como el "séptimo arte".

No sólo podemos constatar la recurrencia a otro tipo de expresiones artísticas para encontrar una definición válida, sino que a partir de este ejercicio comparatista se procederá a su vez al establecimiento de una jerarquización entre ellas, atendiendo bien a valores estéticos, bien a otros de índole moral. Un buen ejemplo de ello lo constituyen las reacciones provenientes del mundo de la escena, de naturaleza diversa, donde se hallan desde firmes adhesiones -Piscator al usar proyecciones en las puestas en escena de *Rasputín* o *El valiente soldado Schweik* (Pérez Bowie, 2004a:583)- a rechazos más o menos disimulados.¹⁸

Hallamos también a otros, que en su línea de ruptura con la tradición, defienden el cinematógrafo como una vía de salida al estancamiento de las artes, reclamando una independencia absoluta para este nuevo medio. Este sería el caso del manifiesto *La Cinematografía futurista*, firmado en 1916 por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti, en el que exigían al cine que se alejara de las otras artes, ya que éste afortunadamente, desde su creación, ya era futurista. Para ellos aún estaba a tiempo de librarse del lastre de la tradición y la consecuente corrupción por los aspectos más detestables de las artes vecinas, siendo el teatro mostrado como un modelo limitador:

A primera vista, el cinematógrafo, nacido hace pocos años puede parecer ya futurista, es decir, desprovisto de pasado y libre de tradiciones: en realidad, al surgir como teatro sin palabras, ha heredado la basura más tradicional del teatro literario. Podemos, pues, aplicar sin más al cinematógrafo todo lo que hemos dicho y hecho respecto al teatro dramático. [...] Excepto algunos films interesantes de viajes, cazas, guerras, etc., no han sabido infligirnos más que dramas, dramones y dramitas pasadísimos. El mismo guión, que por su brevedad y variedad podría parecer avanzado, no pasa de ser la más de las veces un lastimoso y socorrido análisis. Las inmensas posibilidades artísticas del cinematógrafo permanecen, pues, absolutamente intactas. (en Alsina y Romaguera, 1989:21)

¹⁸ En este sentido, y en el ámbito español, son muy interesantes los descubrimientos que Rafael Utrera Macías realizó sobre los miembros de la generación del 98 y sus visiones acerca del cinematógrafo, donde se encontraban tanto opiniones a favor -como Azorín o Valle-Inclán- como en contra -Unamuno lo calificaría negativamente como "hórrido, molesto, antiartístico, parlamentario, trágico, fatídico, revolucionario" (1981:124).

Pero excepto por algunas disensiones, como la de este manifiesto futurista citado, el sentir generalizado subordinaba el cine a la literatura, incluyendo, por supuesto, los textos dramáticos. Quedaría inaugurada así "una tradición de relaciones conflictivas" (Peña Ardid, 1999:21).¹⁹

Es bastante llamativo el tono despectivo con el cual se trató al cine en sus orígenes en Francia. Este hecho ha sido descrito por Noël Burch (1999:62) alegando motivos de diversa índole, incluidos algunos tan mundanos como el miedo por la propia seguridad física, dado el mal acondicionamiento de las barracas donde se proyectaban estas primeras películas y la alta inflamabilidad del negativo. Si bien la división ofrecida por este teórico adolece de precisión, muestra cuatro valiosas líneas interpretativas de este hecho:

- económicas: la forma de exhibición en barracas era propia de las clases bajas y, por tanto desdeñada por la burguesía;
- tecnológicas: la brevedad de las películas, derivadas de las condiciones técnicas del cinematógrafo en sus inicios, sólo permitían ensamblar pequeños cortometrajes de apenas unos minutos, ahuyentando a un público acostumbrado al melodrama o drama burgués, de duración mucho mayor;
- biológicas: la inseguridad de las barracas mencionada anteriormente;
- e ideológicas: las limitaciones tecnológicas sólo permitían ensamblar diferentes películas cortas de diferentes formatos y tipos, convirtiendo la experiencia del cine en algo similar al cabaret, un género denostado por la burguesía del momento.

En todas ellas se pone de manifiesto la desigualdad del nuevo medio frente al género por excelencia de la clase más influyente del momento, el teatro burgués. Esta situación sólo sería superada cuando el cine logre un desarrollo tecnológico notable que permita filmes de mayor duración y se comience a establecer relaciones con lo literario. Las adaptaciones literarias serían un estímulo decisivo para su éxito comercial,

¹⁹ Este malestar generalizado hacia el cine frente a otras artes "más puras", como la literatura, se puede resumir en tres claves discursivas (Stam, 2000:40): 1) *La hostilidad platónica por las artes miméticas*, dado el rechazo que provocó desde su creación por su potente capacidad de representación; 2) *El rechazo puritano de las ficciones artística*, heredada de una larga tradición grecolatina y demostrada, por ejemplo, en la preferencia de la clase alta francesa por las actualidades; 3) *El histórico desdén de las élites burguesas por las masas populares*, dado que en su arranque el séptimo arte funcionó como cine de atracciones (Gubern, 1989:33-4).

empleando para ello historias bien conocidas por el público como, por ejemplo, *Quo Vadis?*²⁰. Con la aparición del sonoro en 1927 con *El cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crosland), el teatro se convertirá en una fuente recurrente de temas y, sobre todo, en el modelo principal para la construcción de los diálogos cinematográficos. Será entonces cuando, adaptado ya a los requerimientos de la clase burguesa, el cine vaya alcanzando un progresivo estatus artístico.

En este sucinto repaso debemos mencionar cómo los Formalistas Rusos afrontaron la teorización de las relaciones entre el séptimo arte y otros tipos de expresión artística. Si bien es cierto que sus escritos sobre cine pasaron bastante desapercibidos en un primer momento, fue la publicación, en el número 220/221 de junio de 1970 de un monográfico en *Cahiers du cinéma* con una recopilación de sus escritos bajo el título *Russie années 20*, el que les situaría definitivamente en el mapa de la crítica cinematográfica. Estamos hablando de algunos miembros de la *Opojaz* como Eichenbaum, Tinianov, Shklovski o Brik, quienes, en los albores del cine, ejercieron una profunda influencia sobre cineastas soviéticos como Eisenstein o Pudovkin.

El concepto de *literariedad*, esencial en sus postulados, se mostraba también como una herramienta básica para definir el cine, en el sentido en el que permitía establecer ya un punto de partida muy claro a la hora de abordar todas las manifestaciones artísticas: por una parte estaba lo literario y, por otra, lo extraliterario. Es desde éste último ámbito donde serían analizadas las otras artes, entre las que comenzaba a encontrar acomodo el cine.

Además de establecer demarcaciones entre unos géneros artísticos y otros, hubo quién fue más allá e intentó sistematizar el caótico mundo de los estudios sobre el cine proponiendo nuevas conceptualizaciones teóricas. Resultó fundamental su antología publicada en 1927 e intitulada *Poetika Kino*, donde apoyaban la idea de "un uso «poético» del cine análogo al uso «literario» del lenguaje que ellos emplearon para los textos verbales" (Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis, 1992:28). Se daba así autonomía a lo cinematográfico sobre el resto de artes, especialmente la literatura, al identificar una serie de rasgos genuinos. Trabajarían así sobre la propia especificidad del nuevo medio -

²⁰ *Quo Vadis?*, dirigida por Enrico Guazzoni y estrenada en 1912. Es la adaptación de la novela homónima de 1896, escrita por el polaco Henryk Sienkiewicz.

fotogenia, por ejemplo, lo llamaré Eijenbaum (1927)- de forma similar a como ya lo habían formulado para la literatura.²¹ Un ejemplo de esto lo hallamos en la serie de artículos de Viktor Shklovski publicados en 1923 y dedicados al análisis estructural de la obra de Charles Chaplin. Consideraba a este personaje cómico una entidad construida por la suma de una serie de elementos tragicómicos que eran exclusivos de este medio cinematográfico. Para el investigador ruso las caídas, por ejemplo, resultaban ser un recurso inequívoco y único de este arte: "Chaplin is undoubtedly the most cinematic actor of all. His scripts are not written: they are created during the shooting. He is nearly the only movie actor who generates from the material itself" (1923:65). Se ponía el acento en la fisicidad del trabajo del intérprete sin reparar en las concomitancias que esto tenía con el teatro. Suponía una lectura vaga del lenguaje teatral, nunca exento en la práctica de imprevistos que imposibilitan una total precodificación durante la representación sobre las tablas.²²

El mismo autor, en *Literatura y cine*, expone la inutilidad de las adaptaciones literarias al cine, incapaces de establecer una relación de equivalencia satisfactoria, ya que lo único que se puede transferir a la gran pantalla es el argumento²³:

Si es imposible expresar una novela con palabras diversas a aquellas con las que ha sido escrita, si no se pueden modificar los sonidos de un poema sin modificar su esencia, aún menos se puede sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre la pantalla. (Shklovski, 1927:45)

En cambio, plantea el *ballet* como posible vía para el desarrollo del cinematógrafo. El movimiento se encuentra en la base de este nuevo medio, y para ello

²¹ A pesar de esto, la literatura seguiría siendo un referente a la hora de explicar el funcionamiento de este nuevo arte. Un ejemplo lo constituye Tinianov, quién en *Los fundamentos del cine* (1927b) asimila la alternancia de planos en el montaje cinematográfico con la de los versos de un poema, saltando de uno a otro en ambos medios.

²² Para este supuesto nos basamos en la idea de Iuri Lotman del *ensemble* semiótico del teatro, mediante la cual se asume la heterogeneidad de los recursos de la expresividad artística con la combinación de dos sistemas sígnicos distintos, los discretos (asociados a lo verbal) y el resto (asimilados a la parte de la actuación habitualmente). El problema surge cuando "los elementos del texto verbal, al entrelazarse tanto entre sí como con los detalles plásticos del espectáculo, pierden su carácter separado en lo que respecta a su sentido y se funden en un todo no discreto, actuando como portadores de los suprasignificados" (Lotman, 1980:83). Sólo con sistemas fuertemente codificados como el teatro de máscaras griegas se puede hablar de cierta previsibilidad en la actuación y unos sentidos fijos. Quedarían inevitablemente fuera de este rango, y a merced de imprevisibilidades previas, otros elementos como la proxemia.

²³ "La poética del cine es la poética del puro «argumento»" (1927:50) llegará a decir Shklovski.

debe seguir la senda de otras artes que ya han transitado esta vía con éxito. La apertura de los Formalistas a las vanguardias se hace patente cuando reclaman un arte abstracto basado en la kinésica, un modelo no narrativo, lo cual lo aleja de lo literario y de lo teatral en su concepción más tradicional, "podrido hasta la médula" (*ibíd.*:53) para el investigador ruso además en ese momento.

Vistas algunas de las líneas de trabajo de este grupo de investigadores y su preocupación por el cine,²⁴ es hora de comprobar cómo ciertos presupuestos teóricos formalistas y estructuralistas abonaron el camino para el desarrollo de la Teoría de los Polisistemas.

1.3.2. Del Formalismo ruso a la noción de sistema.

Avanzando en nuestra tesis particular, y volviendo a usar lo literario como punto de partida, vamos a realizar una revisión de ciertas concepciones de la teoría literaria que nos ayudará a entender mejor cómo la Teoría de los Polisistemas las integra en su marco conceptual. Siguiendo con el Formalismo ruso, lo que más nos interesa es su última etapa, cuando se defiende la dinamicidad en los fenómenos literarios y comienza a concebirse la literatura como sistema. Estas aportaciones nos serán de gran utilidad para explicar la génesis de la Teoría de los Polisistemas y su aplicabilidad al ámbito fílmico, puesto que estos estudios, y las conclusiones que aquí reseñamos, son perfectamente extensibles a otro tipo de manifestaciones artísticas.

²⁴ Es muy interesante también cómo, en *Poetika Kino*, los Formalistas indagaron sobre las relaciones entre el cine y el lenguaje, dando un paso importante en la historia de los estudios sobre cine. Según Tinianov, si la poesía se sometía al ritmo, el cine se sometía al estilo, considerando la iluminación, por ejemplo, como un signo semántico constructivo. Y si Tinianov encontraba el referente del cine en la poesía, para Eijenbaum estaba en la narrativa. Para él, el cine, como afirma en su *Problemas de cine-estilística*, se articula en dos niveles: la semántica del lenguaje y la semántica del montaje. En este famoso trabajo también pondrá en relación al cine con el "discurso interior" y las "traducciones en imágenes de figuras retóricas lingüísticas" (Eijenbaum, 1927). Sobre el primer concepto, afirma que la visión de imágenes en la pantalla se completará siempre con el espectador, que las terminará de dotar de significado, anticipando con esta idea los estudios fenomenológicos (como por ejemplo la metapsicología de Metz). Sobre el segundo concepto, el montaje era un recurso estilístico independiente de la trama. El cine es para él un lenguaje propio cuya base estilística está en la sintaxis, en la articulación de planos en frases y oraciones. La fructífera relación entre la escuela soviética y el montaje se veía así reforzada desde un plano teórico, y al mismo tiempo se iban marcando claves de interpretación del lenguaje cinematográfico que tanto lo acercaba al mundo del teatro (la consideración de elementos con autonomía como la iluminación) como lo alejaba del teatro del momento (la sintaxis mediante el montaje).

En un primer momento nos van a interesar dos conceptos: la *desautomatización* y la *teoría de la dominante*. El primero de ellos se usó para definir la voluntad de ciertos autores de romper con lo previsible en el mundo artístico, con todo lo anquilosado que impedía una evolución estética adecuada. Para alcanzar el estatus de obra de arte la pieza debía provocar una sensación de extrañamiento en el espectador, que le exigiera un esfuerzo superior al habitual para obligarle a contemplarla más allá del mero reconocimiento. Ahora deberá enfrentarse al entendimiento de unas formas ajenas a su tradición, y de esa interpretación derivará el goce estético. En todo este procedimiento *desautomatizador* se pueden distinguir cuatro elementos básicos:

- El *artista*, que crea la obra dificultando al espectador su percepción al modificar la forma tradicional.
- Los *procedimientos o técnicas* usados para captar el interés del espectador.
- Como se puede deducir de los dos puntos anteriores, el *receptor*, que percibe y otorga a dicho acto y a la obra observada un determinado valor estético.
- Y la *duración* de la eficacia estética del procedimiento, interesante porque señala que el proceso *desautomatizador* tiene fecha de caducidad. (Viñas Piquer, 2007:360)

El componente más atractivo para nuestro objetivo será el último, ya que implica una visión diacrónica de la historia del arte. El paso del tiempo, y la repetición de las mismas fórmulas creativas en diferentes obras artísticas, provoca que éstas pierdan capacidad *desautomatizadora*. Los autores, en su vocación de provocar extrañamiento, se verán impulsados a buscar continuamente nuevas formas de expresión, promoviendo así con esta búsqueda el avance de la historia del arte. Se produce gracias a esta lucha dialógica *automatización/desautomatización* un fenómeno de gran importancia, la evolución artístico-literaria. Este acontecimiento, a su vez, nos lleva al segundo concepto que más nos interesa de los Formalistas para nuestro desarrollo teórico, la teoría de la dominante.

Para los Formalistas rusos, en un primer momento, la evolución literaria atiende a procedimientos intrínsecos del arte literario.²⁵ Dicha evolución es concebida como el derribo de una forma existente y su sustitución por otra nueva que a su vez parte de la forma anterior. En un primer momento, dichas formas permanecerán ocultas, pugnando por imponerse, pero en el instante en el que consigan hacerlo situarán a las otras en un segundo plano. Éstas no desaparecerán, sino que permanecerán en una especie de letargo, con todo su potencial intacto para volver a imponerse como norma imperante. Así, con esta dinámica de generación y sustitución de normas, es cómo entendieron el dinamismo de la historia literaria, marcada por un avance no lineal al poder convivir en la misma época diversos modelos literarios creados por diferentes autores coetáneos.²⁶

Desde este punto de vista no todos los elementos tendrán la misma importancia dentro de la obra, ya que hay unos que se subordinarán a otros en un orden jerárquico estático, que será encabezado por la forma *dominante*. Tinianov, en su célebre artículo *Sobre la evolución literaria* (1927a), cuestionará el inmanentismo de esta estructura vertical, estableciendo un funcionamiento dinámico entre estos componentes. Para él, la forma *dominante* ocupará ese puesto hegemónico hasta que su uso deje de sorprender, cuando ya no sea provocadora y entre así en una fase de *automatización*. Su lugar, entonces, vendrá a ser ocupado por un nuevo modo de carácter *desautomatizador*. La historia de la literatura queda así en una evolución dinámica, en permanente progreso dada esta búsqueda perpetua de la *desautomatización* que sustituya esas formas *automatizadas* (lo que más tarde se vendrá a entender desde una perspectiva polisistémica, canon tradicional contra desviación del canon).²⁷

²⁵ En nuestro análisis de la teatralidad veremos cómo en la evolución artística intervienen tanto elementos intrínsecos como extrínsecos, sumando así una serie de factores básicos para nuestra tesis que los Formalistas rusos no reconocieron plenamente.

²⁶ Esta concepción dinámica de la evolución será estudiada con variantes diversas, algunas tan exitosas como la de Thomas S. Kuhn (2006) al hablar de la evolución de la historia de la Ciencia.

²⁷ Aunque no vamos a darle desarrollo a esta cuestión en la tesis, sería muy interesante analizar su trabajo acerca de los géneros. Si Benedetto Croce (1902) mostraba su oposición a los géneros literarios, los Formalistas los asumieron como necesarios y como punto de partida desde el que alcanzar la originalidad. Sin la existencia previa de un modelo a imitar, es imposible que exista algo que se desvíe del mismo, y así lo hicieron notar estos teóricos. Este es el funcionamiento advertible en el devenir del cine, creador de géneros nuevos que partían de modelos anteriores, en su gran parte de forma intermedial: el cine negro, el melodrama, la animación...

Nos resultan especialmente interesantes sus reflexiones en torno a la *función constructiva* de los elementos constituyentes de la obra literaria, y cómo estos entran en contacto tanto entre ellos como con otras obras, inclusive con el sistema literario completo. Esto nos resultará determinante a la hora de defender la necesidad no sólo de asumir esta visión dinámica de la historia literaria, sino de tener en cuenta la correlación de estos elementos con otras series y con otros sistemas.

Otros dos términos claves para nuestro objetivo, por las notables similitudes que tiene con la noción de *interferencia* estudiada por Even-Zohar, son el de *influencia* -cuando existe imitación de formas- y el de *convergencia* o *coincidencia* -cuando parece existir una imitación pero en realidad no se ha producido contacto entre las series literarias-. Por último, la redefinición de la *tradición* será de crucial importancia como punto de apoyo en la evolución literaria. Ésta supone una sustitución de sistemas, cuya lucha se hará patente en el cambio de la función de los elementos formales, no en la desaparición de los mismos. Para esta redefinición son necesarios pues puntos de apoyo, elementos tradicionales que sirvan de base para esta remodelización. Queda así la evolución literaria definida por el contacto establecido tanto con su misma serie como con otras series y sistemas correlativos.

En esta crítica al Formalismo ruso hay que situar también a Bajtin (1928), quién, además de por sus “desmesuradas” ansias científicas, reprocha a esta Escuela el haber prescindido de ciertos factores externos a la obra que condicionan su estructura, y sin los cuales es imposible explicarla. Censura así la concepción del fenómeno artístico dada por los Formalistas, que no contempla la posibilidad de que venga determinado simultáneamente por lo interior y lo exterior, es decir, que no acepte ninguna influencia sociológica. Esta apreciación de Bajtin será retomada con posterioridad por otras corrientes teóricas que sí tendrán en consideración la importancia de los elementos externos como corresponsables en la producción literaria.

Muchos de estos preceptos tinianovianos y bajtinianos serán adoptados más tarde por el Estructuralismo Checo. Con esta nueva corriente teórica se superará la idea de Shklovski de la obra como la suma resultante de todos sus mecanismos, pasando a concebirse, además de la suma, como un todo organizado compuesto de distintos

factores interrelacionados y que funcionan respecto a una jerarquía donde la dominante -siguiendo la noción Formalista- subordinará al resto de elementos.

El artículo *Problemas de los estudios literarios y lingüísticos* de Tinianov y Jakobson (1928) se configuró como una importantísima guía para la evolución teórica de los estudios literarios. En dicho escrito se establece, en su última parte, la imposibilidad de conocer la elección de una *dominante* "sin analizar la correlación de la serie literaria con las otras series sociales" (*ibíd.*:105). Este "sistema de sistemas", como ellos llamarán a la estructura resultante de dicha correlación, tendrá a su vez leyes estructurales que habrá que analizar sin perder de vista las leyes inmanentes a cada sistema. Se esboza así en este breve artículo una concepción mucho más compleja de la noción de lo literario como sistema, aceptándose la influencia de elementos extraliterarios siempre que sean vistos desde un punto de vista funcional dentro de esta estructura.

Otra figura capital que debemos citar es la de Mukarovski, de quién destacaremos dos conceptos: la estructura, en la que la definición de sus partes vendrá definida por la interrelación entre ellas, y la función, puesto que cada elemento de dicha estructura tendrá una función determinada (Segre, 2001). Lo más interesante para nuestra tesis es, por una parte, el hecho de que abrirá al Estructuralismo las puertas a otros fenómenos estéticos más allá de la noción de literariedad y de verbalidad; y por otra, hablará de un Estructuralismo dinámico, donde unas formas *dominantes*, dentro de esta estructura, pueden perder su posición hegemónica y pasar a una posición subordinada, otorgando dinamismo a la evolución literaria, siguiendo las pautas que ya había avanzado Tinianov.

Tras el paso por diferentes teorías sobre lo literario, tendremos que esperar a que el Estructuralismo dé lugar en los setenta a nuevas corrientes que cambien la prevalencia del texto por la noción de sistema, y donde se hereden los principales presupuestos de la última etapa del Formalismo ruso. Estamos hablando de las teorías sistémicas.

1.3.3. Las teorías sistémicas.

Debemos la denominación de la categoría “teorías sistémicas” a Steven Tötösy de Zepetnek (1992), quien agrupó bajo esta denominación a diferentes corrientes que basaron su argumentación en el desarrollo del concepto de sistema literario. Estamos hablando de la Semiótica de la Cultura de Lotman, la sociología de la literatura de Bordieu y Dubois con sus conceptos *campo literario* e *institución literaria*, la Teoría Empírica de la Literatura de Siegfried J. Schmidt y la Teoría de los Polisistema de Itamar Even-Zohar.

Debido a la orientación de nuestra tesis, nos centraremos en estas dos últimas corrientes, que a pesar de no contar con excesivas coincidencias en su formulación, sí muestran una sensibilidad similar a la hora de desarrollar la noción de sistema literario: la Teoría Empírica de la Literatura y la Teoría de los Polisistemas. Aquí volveremos a hablar en términos literarios, pero lo que nos interesa es trascender este ámbito para abordar el funcionamiento de cualquier otro tipo de sistema -como el cinematográfico o el teatral-. Desde este punto de vista funcional y dinámico, todos ellos comparten, de forma general, una idéntica estructuración.

Por sistema literario se entiende un sistema socio-cultural que actúa como fenómeno comunicativo y cuya definición viene determinada por su naturaleza funcional, es decir, se delimitará a través de las relaciones que se establezcan entre los diferentes factores interdependientes que conformen el sistema. Dentro de esta estructuración, la literatura pasará a ocupar un lugar primordial en la configuración de una sociedad. Dicho sistema, al igual que cualquier otro sógnicamente organizado, se insertará en otros sistemas más complejos, como el de la cultura, con lo cual se abren las puertas a nuevos métodos de investigación que tienen en la interdisciplinariedad uno de sus rasgos definitorios.

Las investigaciones dentro de estos marcos teóricos tendrán como preocupación principal descifrar la manera en que los textos funcionan en la sociedad, contraponiéndose a otras visiones, como las ya vistas, que entendían lo literario desde una concepción inmanentista. Concebirán la literatura -siguiendo las ideas de

Formalistas rusos, en su última etapa, y estructuralistas checos- como un conjunto de elementos interdependientes que interactúan entre sí, ejerciendo cada uno una función determinada en el sistema, que vendrá derivada a su vez de su relación con los otros elementos. Esto les llevará a enfocar su estudio sobre los elementos y sus vínculos. Les preocupará el funcionamiento del texto dentro del sistema, no el texto en sí - desplazando así las concepciones *textocentristas* que colocaban al texto en el centro de todas las investigaciones-. Esto provocará que su interés no verse sobre si una obra esté canonizada o no, sino más bien por su forma de producción y consumo, algo que les acercará al New Historicism o a los Cultural Studies. Al mismo tiempo tomarán un punto de vista opuesto al de los deconstructivistas al proclamar el carácter científico de los estudios literarios.

Dado que la Teoría de los Polisistemas será el principal modelo usado en nuestra investigación, para poder entender mejor el avance que supusieron las teorías de Even-Zohar para los estudios literarios, revisaremos algunos de los rasgos definitorios de la Teoría Empírica de la Literatura. Una de sus principales peculiaridades se debe al carácter rigurosamente científico de sus investigaciones, ya que uno de los objetivos principales de Schmidt era convertir su teoría en una disciplina científico-literaria. Si bien esto le ayudó a elaborar unos métodos muy concienzudos en pos de alcanzar una objetividad positivista en sus investigaciones, es también cierto que conllevó el desarrollo de un lenguaje cientifista, a veces difícil de seguir, debido al excesivo peso de la base epistemológica sobre la que asentaba sus estudios, alejándolo del lenguaje usado tradicionalmente en las Humanidades.

La Teoría Empírica de la Literatura parte de la constatación de la existencia de un conjunto de acciones comunicativas llamado literatura. Pone así el énfasis en el proceso comunicativo, dejando a un lado el texto en sí para centrarse en su funcionamiento dentro del sistema social, lo que lo enlaza con las teorías sociológicas de la literatura. Así, en esta corriente de base pragmática, la literatura será entendida como "un sistema social de acciones que posee una estructura, presenta una diferenciación exterior-interior, es aceptado por la sociedad y desempeña funciones que ningún otro sistema social de acciones asume" (Chicharro Chamorro, 1995). Si bien no se preocupará por la literariedad, si tendrá en cuenta en la delimitación del ámbito

literario la consideración de los receptores, encargados de definir las dinámicas internas de funcionamiento del sistema social donde se halla inserta la literatura.

El texto literario, para Schmidt, no tiene sentido en sí mismo. Es en el proceso de recepción por parte de los participantes en el sistema cuando adquiere significado. De ahí que el interés del estudio pase del texto a la recepción. Esto le lleva a realizar una novedosa distinción entre texto y comunicado, entendido éste como el significado otorgado a un texto concreto, que "adquiere la condición de literario como resultado de las acciones y los procesos de evaluación que llevan a cabo los individuos inmersos en un sistema concreto" (Iglesias Santos, 1994:318). Pero lo que vendrá a marcar la mayor novedad en la Teoría Empírica de la Literatura será su enfoque empírico, centrándose en estudiar la manera en que las circunstancias y las convenciones sociales determinan que un texto se convierta en un *comunicado* u otro, es decir, por qué adquiere un significado concreto y no uno distinto.

Este enfoque empírico durante la investigación será llevado a cabo a través de una curiosa metodología, inédita hasta el momento en los estudios literarios: el uso de pruebas tipo test a los receptores. A pesar de que este novedoso enfoque metodológico le permite discernir las convenciones sociales existentes detrás de la recepción de una determinada obra, adolece de falta de atención tanto sobre la tradición literaria como sobre las convenciones genéricas que rigen una recepción determinada, algo que no debe ser nunca obviado para realizar una aproximación realista a un objeto de estudio literario. Este hecho se debe a que Schmidt toma el concepto de sistema de la sociología, ignorando en parte los avances proporcionados por la noción de sistema del Formalismo y el Estructuralismo como ya adelantamos -algo que no hará la Teoría de los Polisistemas-.

Veamos ahora la organización estructural de la sociedad tal como se vislumbraría desde la Teoría Empírica. La sociedad se halla organizada en una serie de sistemas entre los que encontramos los sistemas comunicativos, y en su interior, los sistemas comunicativos estéticos, donde se inserta el sistema comunicativo literario (Fig. 1). La estructura interna de éste último, a su vez, vendrá determinada tanto por los papeles de actuación de sus elementos constituyentes como por las relaciones que se vayan estableciendo entre ellos. Estos papeles de actuación pueden ser de cuatro tipos:

- de producción, correspondiente con el productor del texto literario, texto que durante el proceso de recepción será convertido en un comunicado literario;
- de mediador, poniendo en circulación este comunicado y distribuyéndolo de diferentes maneras²⁸;
- de receptor, encargado de convertir el texto en un comunicado;
- y de transformador, quien basándose en un comunicado concreto elabora otro distinto, y donde hallamos a la crítica literaria, las versiones cinematográficas, las adaptaciones de diverso tipo, las traducciones intralingüísticas...

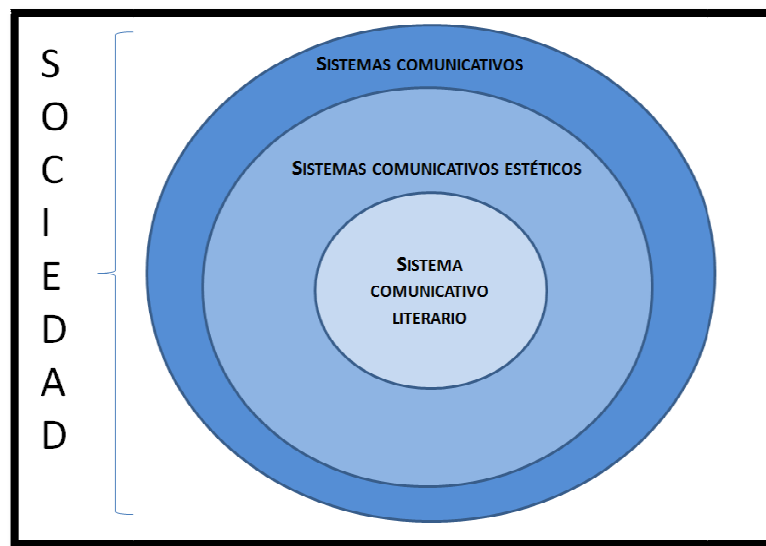


Fig. 1: Teoría Empírica de la Literatura

Vistas las características generales de esta corriente teórica llega el turno de ver cómo estos procesos comunicativos de lo artístico-literario pueden tener un desarrollo más allá de lo expuesto por Schmidt, a través de una revisión de las relaciones de los elementos del sistema más interdependiente y plural, con una interpretación más multidireccional y un funcionamiento relacional más acusado. La Teoría de los Polisistemas se plantará así como una seria alternativa por la complejidad que otorga al fenómeno literario y por la ductilidad de sus supuestos, exentos del sectarismo que otros teóricos han impuesto sobre sus teorías.²⁹

²⁸ Lo que interesa es el proceso y la función de distribución, independientemente de la forma en la que se realice. En la Edad Media tendríamos a los juglares o los amanuenses, sustituibles hoy en día por editoriales o, por ejemplo, blogueros. Estaríamos hablando aquí también tanto de los procesos tradicionales de distribución, el *marketing*, las técnicas de reproducción mecánica o de venta, los *mass media*, así como las herramientas 3.0 de internet usadas con este fin.

²⁹ Es muy interesante esta descripción que aporta Jenaro Talens de los fenómenos literarios. Sin vincularse explícitamente a ninguna corriente teórica, expone la necesidad de ampliar el contexto de

1.3.4. Itamar Even-Zohar y la Teoría de los Polisistemas.

Tras revisar diferentes corrientes teóricas, pasando por el Formalismo ruso y el Estructuralismo para desembocar en las teorías sistémicas, era obvio que llegáramos - como ya previmos- a la Teoría de los Polisistemas. Enunciada por Itamar Even-Zohar a partir de los setenta, se constituiría en la heredera natural de la tradición crítica citada. No por nada Even-Zohar menciona a Tinianov como "el verdadero padre del enfoque sistémico" (1990e:26).

El sistema literario, para Even-Zohar, se puede observar desde una doble perspectiva:

La red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas "literarias", y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red.

O:

El complejo de actividades -o cualquier parte de él- para el que pueden proponerse teóricamente relaciones sistémicas que apoyen la opción de considerarlas "literarias"-. (*ibíd.*:25-6)

Queda clara la naturaleza relacional de este enfoque, que provoca que "la explicación de un objeto no resida en el objeto mismo sino en sus relaciones sistémicas" (Díaz Martínez, 2015:70), lo que permita expandir las relaciones a otros sistemas hasta completar el mapa de la cultura de una sociedad determinada, desvelando en dicho proceso nuevos objetos de estudios.

Se distinguirá por seguir una metodología cientifista, evidenciada en el uso de hipótesis como punto de partida de sus trabajos -algo que le unirá a los Formalistas-, a las que no le importará refutar para volver a establecer otras nuevas hipótesis de carácter

estudio de lo literario más allá de lo textual, reclamando una necesaria amplitud de miras a la hora de efectuar nuestros análisis: "La literatura [...] no puede ser considerada, en consecuencia, un objeto autónomo. No puede tampoco, ser analizada respecto a modelos valorativos que se den como "eternos" y "esenciales" a base de borrar la concreta inscripción histórica de su temporalidad en tanto discursos *producidos* y en tanto discursos *leídos* y *consumidos* socialmente. La práctica que históricamente denominamos "literatura" no sólo existe en la medida de su relación con fenómenos extraliterarios y simbólicos, sino que es tributario de formaciones discursivas paralelas. Cada enunciado se halla atrapado, se quiera o no, en el espacio multitudinario de la discursividad" (1995a:83).

temporal.³⁰ Al igual que la teoría de Schmidt, estos estudios tendrán una base pragmática, ya que dichas hipótesis deberán ser contrastadas intersubjetivamente, para acabar demostrando cómo el hecho literario modifica o no ciertos comportamientos en una colectividad dada. Así, se convierte en una herramienta de corte empírico de gran utilidad especialmente en el desarrollo de estudios sobre sistemas culturales, y siempre para describir casos reales.

Su herencia del Formalismo ruso y el Estructuralismo Checo queda patente cuando Even-Zohar reconoce que la base epistemológica de sus investigaciones se halla en consonancia con un funcionalismo dinámico (Even-Zohar, 1979:9). Las similitudes, y la deuda, con el estructuralismo dinámico de la Escuela de Praga son más que evidentes. Para él, la literatura, como todos los fenómenos de naturaleza semiótica, desempeña una función concreta en cada sistema, y dicha función vendrá determinada por la relación con los otros subsistemas que lo componen. Esta dinamicidad, presente también en la Teoría Empírica de la Literatura, había sido ya anunciada en la última fase del Formalismo ruso como vimos, con continuidad en el Estructuralismo Checo. Aún así, se distancia de las ideas aportadas por el Estructuralismo Francés, que aporta una versión muy diferente del sistema literario al considerarlo como una red de relaciones sincrónicas, estáticas y homogéneas. Éste es la principal causa de la acuñación del neologismo "polisistema" por Even-Zohar, distanciarse de esta noción y aportar otra donde el dinamismo sea consustancial.

Para el investigador israelí, promulgador de esta teoría de base relacional, es imprescindible que tanto la sincronía como la diacronía se hallen integrados en los estudios literarios, porque no se puede negar que dentro del sistema se producen tensiones entre los distintos elementos desde estos dos puntos de vista que van provocando a su vez nuevos tipos de relaciones entre ellos. Sigue así la lógica de la dinámica *desautomatización/automatización* de los Formalistas rusos, causante de la

³⁰ El establecimiento de hipótesis se constituye en uno de los elementos más significativos en la metodología polisistémica. Viene a apoyar ese carácter cientifista que perseguía Itamar Even-Zohar al recurrir al Formalismo ruso. Citamos en este sentido aquí a José Lambert, quién, desde la Universidad de Lovaina, se ha configurado en una de las cabezas más visibles de la Teoría de los Polisistemas, demostrando la dislocación y el éxito de estas formulaciones teóricas más allá del lugar donde nació, la Universidad de Tel Aviv: "ningún investigador puede llegar a conocer todo el conjunto posible de situaciones implicadas por sus teorías. Por ese motivo voy a utilizar un marco teórico de naturaleza hipotética, que puede servir como esquema de trabajo, como esquema metodológico, en los estudios literarios denominados históricos" (Lambert, 1988:53-4).

evolución literaria. Esta referencia a Tinianov es una muestra más de las deudas contraídas con las últimas investigaciones de estos teóricos rusos.

En cuanto a la estructura interna del sistema, Even-Zohar lo concibe compuesto por un sustrato central (centro) y otro periférico (la periferia). Como dijimos, su posición debe ser considerada de forma diacrónica, ya que el posicionamiento variará dependiendo de multitud de condicionantes. De tal manera, dichos elementos periféricos pueden desplazarse y pasar a ocupar la parte central, moviendo el sustrato que ocupaba este espacio a la periferia, aunque a veces pueden convivir dentro de esta zona céntrica. A este fenómeno de desplazamiento, que los Formalistas denominaron *desplazamiento de la dominante*, Even-Zohar lo llamará *transferencia*. El desciframiento del cómo y el por qué se producen dichas *transferencias* será uno de los temas de investigación más interesantes en la Teoría de los Polisistemas, y será con ello con el que más adelante intentaremos describir el proceso de cambio de posición del cine de Almodóvar, de la periferia al centro dentro del sistema cultural.

Hay que dejar claro que en el ámbito de la Teoría de los Polisistemas la noción de sistema literario tiene una acepción muy amplia, ya que atañe a todo lo relacionado, de una u otra manera, con la literatura. Si bien hasta el momento los teóricos se habían preocupado sólo por la parte central del sistema -identificado en un momento determinado como el canon tradicional tal como lo entendería Harold Bloom (1994)-, y en concreto los textos, ahora, desde esta nueva escuela teórica, la literatura canonizada ocupará el mismo lugar de consideración que la periferia del sistema. Lo que interesa es analizar los procedimientos de transferencia y las consecuencias que provoca en la configuración de una cultura concreta. Así que todas las formas culturales, incluidas por supuesto las periféricas o no canonizadas, serán tratadas con el mismo interés y rigor académico para describir estos desplazamientos intrasistémicos:

una investigación que se pretenda sistémica pone en cuestión el modelo estático de acercamiento a los fenómenos literarios, que en la perspectiva tradicional se ven reducidos a una serie de textos canónicos y a un repertorio canonizado y legitimado en una determinada situación histórica; (Iglesias Santos, 1999:16)

Ya que su preocupación principal se centra en la dinámica de funcionamiento del sistema, no realizarán juicios de valor sobre los textos incluidos en los estudios.

Dicho esto, por ejemplo, no se asimilará la literatura periférica con la mala literatura, ya que desde la concepción dinámica de los sistemas se entiende que el hecho de que esa literatura no sea bien vista en un momento determinado sólo se debe a que no se ajustan a los gustos estéticos de ese periodo. Los juicios de valor son variables con el tiempo, de manera que puede que esa literatura periférica cambie de consideración en un momento determinado y pase a ostentar un posicionamiento central. Así pues, además de usar como corpus tanto el canon como las obras periféricas, vemos cómo el centro de sus preocupaciones se halla en las tensiones que se producen entre ambas tipologías y en los desplazamientos en el sistema que acarrearán.³¹

Dentro de esta dinámica de fricciones y simbiosis entre elementos, sistemas y polisistemas, hay que interpretar cómo del contacto entre diferentes prácticas discursivas se produce la imposición de unas sobre otras dentro de un determinado grupo social o práctica artística. Es en este terreno donde planteamos ubicar la interdiscursividad, planteada como consecuencia de esta dinámica sistémica, donde la relación entre las diferentes formas artísticas resultan en otras nuevas que, si bien desde una ubicación fronteriza, son explicables en torno a este sentido de la dinamicidad y el funcionalismo de esos discursos o modelos, como los llamaré Even-Zohar (1997a:36).

Lo teatral en el cine, como hemos interpretado, tiene un primer momento de eclosión cuando se quiere atraer al público burgués a las salas, recurriendo para ello al modelo teatral. Gracias al haberse ganado el favor de estos espectadores se producirá un proceso de *transfencia* a comienzos del siglo XX, pasando el cine de ocupar una posición periférica -como forma asimilada al teatro de varietés o de espectáculos- a ser considerado un discurso legítimo por las clases dominantes. Vemos así un ejemplo tanto de canonización como de interferencia -teatro y cine- provocado por motivos sociológicos -rechazo de la burguesía a esta forma cultural de atracciones- y de mercado -adquisición del modelo teatral melodramático para atraer público a las salas-. Éste es sólo un ejemplo de la utilidad de esta teoría a la hora de interpretar este tipo de fenómenos socioculturales.

³¹ Éste aspecto nos será de especial relevancia a la hora de explicar la canonización del cine de Almodóvar en el capítulo siguiente. Se muestra como una herramienta de gran utilidad para estudiar en toda su complejidad los mecanismos de creación de los repertorios culturales de las diferentes sociedades y cómo se produce la estructuración de los mismos.

1.3.5. Patrick Cattrysse y su aplicación de la Teoría de los Polisistemas al cine.

La aplicación más importante de la Teoría de los Polisistemas al ámbito del cine se debe, sin lugar a dudas, a Patrick Cattrysse y a su publicación *Pour une théorie de l'adaptation filmique dite polysystemique: le film noir américain* (1992a), donde desarrolla un método para analizar las adaptaciones cinematográficas derivado del concepto de traducción de Even-Zohar y epígonos como Gideon Toury.

En la primera parte de dicho libro aborda los principios de la adaptación de textos literarios, creando una taxonomía de los diferentes objetos de estudio y metodologías usadas dentro de estos fenómenos intersemióticos, para proceder a continuación a plantear su propio método. Para demostrar su teoría usa como corpus el cine negro de la década de los cuarenta y los cincuenta, y aborda además tanto los textos canonizados como la literatura popular y otro tipo de textos no literarios (noticias de sucesos, expedientes policiales, programas de radio...). Su principal innovación en los estudios fílmicos (y en concreto sobre el fenómeno de las adaptaciones) radica en su enfoque diacrónico y plural a la hora de considerar los factores involucrados dentro de estos procesos de intermedialidad, ya que su análisis no estará determinado por criterios como la fidelidad hacia el texto inicial, sino que abordará dicho fenómeno en su sentido más amplio al examinar todos los factores que pueden haber determinado tanto el proceso de adaptación como su funcionamiento en el contexto fílmico final. Esta óptica global del fenómeno implicará pues:

1. la totalité des phénomènes (tant le procès de transfert que les textes finis) qui dans un contexte spatio-temporel spécifique ont fonctionné ou fonctionnent comme une Adaptation Filmique.

2.- la totalité des phénomènes qui de manière directe ou indirecte peuvent contribuer à mieux comprendre le fonctionnement des procès et des textes ayant fonctionné ou fonctionnant toujours comme des Adaptation Filmiques. (Cattrysse, 1992b:4)

Con el fin de justificar su método se apoya en la aplicación del concepto de traducción de la Teoría de los Polisistemas de Toury (1986). El investigador israelí nos

habla de la traducción como un acto o proceso que sucede a través de las fronteras de los diferentes sistemas. Durante este transcurso una entidad semiótica se transforma en otra distinta, formando parte potencial de ese otro sistema cultural de llegada. En este fenómeno siempre permanecerá invariable un núcleo informacional, que es el que nos permitirá determinar cómo interpretar la equivalencia entre la entidad semiótica original y su traducción. Uno de los principales valores de estas ideas de Toury reside en la aplicación de esta metodología de análisis más allá de la obra en sí, y hacerla extensible a los modelos que actúan en la creación de dicha obra en el contexto de llegada. Rompe así con la tradición, preocupada habitualmente por los conceptos de fidelidad o equivalencia respecto al material de partida para centrar su foco en el texto traducido y en el funcionamiento de éste en el sistema de llegada.

Siguiendo el razonamiento de Cattrysse, la adaptación cinematográfica es, además de una traducción interlingüística, una transposición intersemiótica (Jakobson, 1966) -a diferencia de la traducción literaria, también interlingüística aunque intrasemiótica-. Supone la traducción tanto de unos elementos lingüísticos -las palabras- como de otros no lingüísticos -como la música-. En esta complejidad semiótica influye decisivamente la configuración plural de la autoría fílmica. Si en la traducción literaria suele participar un equipo muy reducido, en la adaptación fílmica -desde la escritura del guión hasta la distribución- influye un numeroso grupo de personas que van dotando de una mayor complejidad a la obra resultante.³² Si a esto le sumamos que la adaptación fílmica se efectúa en un contexto sociocultural concreto del que es indisoluble, parece imprescindible la necesidad de combinar el plano semiótico (producción de significado) con el plano pragmático (contexto de producción cinematográfica) en el análisis de estos fenómenos fílmicos.

Para Cattrysse, pues, estudiar el fenómeno de las adaptaciones cinematográficas consistirá en el análisis e interpretación de tres elementos:

³² Entre los múltiples ejemplos que podríamos citar aquí mencionaremos el de *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), de Alfred Hitchcock. A la adaptación de la novela original *The House of Dr. Ewardes* (1927), de Hillary St. George Saunders y John Palmer efectuada por los guionistas Angus MacPhail y Ben Hecht, habría que sumarle la puesta en escena de Hitchcock, la música de Miklós Rózsa o el genio de Salvador Dalí, encargado de recrear los sueños que aparecen en el filme. La película, a su vez, adapta otro "relato", el psicoanálisis de Freud.

1. El funcionamiento de la adaptación cinematográfica dentro del contexto de llegada.
2. Los mecanismos sistémicos que determinan el proceso transformacional de texto literario a texto fílmico.
3. Las relaciones que se establecen entre el proceso de transferencia y la función y la posición de la adaptación cinematográfica como película dentro de su contexto de llegada. (Cañuelo, 2008:51)

Para ello, se tomarán en cuenta los factores del sistema literario de los que hablaremos en el capítulo siguiente -productor, consumidor, producto, mercado, institución y repertorio (Even-Zohar, 1997a)- y se tendrá en igual consideración tanto a los elementos fílmicos como a los parafílmicos. En el devenir de estos productos cinematográficos también se valorará el posicionamiento dentro del sistema de llegada, si ocupa una función primaria (innovadora) o secundaria (de estandarización) -vemos aquí de nuevo la coincidencia con el Formalismo ruso y el concepto de *desautomatización*-, bien central o periférica.³³

Aprovechamos para señalar también aquí el estudio de Susana Cañuelo (2008), importante por seguir los presupuestos teóricos de Cattrysse y por llenar el hueco en la investigación en España dentro de las aproximaciones sistémicas al fenómeno cinematográfico. En su tesis doctoral, Cañuelo desarrolla un aparato teórico para estudiar el fenómeno de la adaptación cinematográfica desde la noción de traducción. Con esta metodología analizará la recepción cultural de España en Alemania a través del cine y la literatura, en concreto con las películas españolas resultantes de adaptaciones literarias. Para ello analizará cómo ha sido su recepción en este país, tanto de las adaptaciones cinematográficas como de las obras literarias originarias,³⁴

³³ Esta función primaria sería luego asimilada con el uso activo del repertorio, mientras que la secundaria lo sería con la repetición de las fórmulas creadas y establecidas en el sistema cultural. Aquí se puede ver otra correspondencia clara con las nociones de *automatización/desautomatización* del Formalismo ruso.

³⁴ A la hora de plantear la tipología de las adaptaciones cinematográficas cita la obra de Antoine Jaime (2000) por la sencillez de su exposición. Aún así, la tesis adolece de profundidad a la hora de analizar los fenómenos de intermedialidad. Por ejemplo, coloca como ejemplo de adaptación (y aplicación del esquema de Jaime) de *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996) por cómo se ciñe con fidelidad al texto. A pesar de comentar también algunos cambios de estructura no es capaz de ver cómo en cada texto dramático hay inscrita además una puesta en escena, que a su vez se puede adaptar o no. Tampoco apunta a si la traducción del teatro al cine se ha realizado con mayor o menor fidelidad de acuerdo al lenguaje escénico (entiéndase el grado de teatralidad presente en la película). A pesar del avance que supone por la

estudiando cuál es su posicionamiento en el sistema de llegada. Sus análisis cuantitativos sobre la presencia de estas obras en el sistema receptor, así como el establecimiento de las regularidades en el transvase y recepción de estas obras, se muestran de gran utilidad por el rigor empleado. Como ella misma señala en sus conclusiones, el diseño cuenta con tal flexibilidad que permite extrapolar el estudio a otros ámbitos, sin necesidad de circunscribirse a criterios geopolíticos, configurándose en una herramienta de gran utilidad por la coherencia de su desarrollo y uso para adentrarse en los estudios cinematográficos desde una perspectiva polisistémica.

aplicación de la Teoría de los Polisistemas, supone un conservadurismo notable en torno a la noción de fidelidad, un concepto que Cattrysse superó con creces.

Capítulo 2.
JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE
ESTUDIO.

2. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.

El cine de Almodóvar se ha posicionado en los últimos años en un lugar central del canon cinematográfico mundial. En este proceso de canonización han jugado un papel determinante los parabienes de la crítica y el cálido recibimiento cosechados en países como Francia, en este caso dada la influencia que este país aún ostenta en términos culturales en el panorama internacional. La presencia continuada de estas películas en la sección oficial del Festival de Cannes, por ejemplo, es bastante sintomática de la consagración del autor español como uno de los grandes cineastas contemporáneos. Aquí, además, será donde sus filmes cosechen parte de sus mayores éxitos, teniendo en cuenta que ya la mera presencia en la programación de esta cita anual constituye, en sí misma, un verdadero premio.³⁵ Fruto de esta exitosa recepción hay que entender los reconocimientos recibidos desde varias instituciones galas que, además de premiar, contribuyeron a favorecer aún más la acogida de este cine al institucionalizar su canonización. La industria cinematográfica francesa mostraría su admiración al director español con el César honorífico en 1999, galardón que se sumaría a los premios César a la mejor película extranjera recibidos por *Volver*, *Hable con ella*, *Tacones lejanos* o *Todo sobre mi madre*. El Gobierno también le honraría nombrándole Oficial de la Orden de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura en 1994, y en 1997 le concedería la Orden de Caballero de la Legión de Honor Francesa.³⁶ De igual forma, una institución del peso de la Cinémathèque Française organizaría en 2006, con *¡Almodóvar: Exhibition!*, no sólo una retrospectiva de su filmografía, sino también una exposición, convirtiéndose en el primer autor vivo al que se le dedicaba una muestra de este tipo. La filmoteca francesa, además, le invitaría a programar un ciclo, asumiéndose así no sólo el valor de las películas de Almodóvar, sino también los gustos cinematográficos del director español como criterio validador de calidad fílmica.

³⁵ La presencia de los filmes de Almodóvar es habitual en este festival de la Costa Azul francesa. Ha participado con casi todas sus últimas películas, además logrando importantísimos galardones no sólo para él, sino para gran parte del equipo técnico y artístico. Así lo demuestra la Palma de Oro a la mejor actriz para Cecilia Roth por *Todo sobre mi madre* y para Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo y Chus Lampreave por *Volver*. Otros premios importantes en la cita *cannoise*: mejor director y premio del jurado ecuménico en 1999 por *Todo sobre mi madre*, mejor guión en 2006 por *Volver*, o el Prix de la Jeunesse en 2011 por *La piel que habito*.

³⁶ A estos galardones habría que sumar otros, como el Premio Lumière a toda su trayectoria, recibido el 18 de octubre de 2014.

El caso de Francia sólo es un ejemplo más para entender el lugar central que Almodóvar ocupa en el canon cultural. Su nombre, asociado a un cine de *qualité*, sigue siendo en 2014 objeto de estudio de numerosos investigadores. Es bastante llamativo cómo las nuevas generaciones de estudiosos siguen mostrando interés hacia diversos aspectos de su cine. Si los primeros académicos se sintieron atraídos por sus propuestas *underground*, las generaciones siguientes, en cambio, volcaron su interés, por ejemplo, hacia el análisis de su obra desde la crítica de género o la teoría *queer*. Así mismo resulta interesante cómo muchos de estos estudios actuales obvian sus obras primeras para centrarse sólo en sus últimos estrenos, mostrando cómo la labor creativa de Almodóvar continúa siendo útil a la hora de desentrañar en qué consiste el cine actual.

En esta introducción se ha recogido una serie de factores que justifican la canonización del cine de Almodóvar. Tras mencionar los reconocimientos que ha recibido en Francia -bien por parte de los gobiernos, de los festivales o de la industria cinematográfica-, hemos hecho referencia al interés suscitado en el ámbito académico. La cuestión sería comprobar si desde la teoría literaria o fílmica estos dos factores -premios y literatura científica generada-, criterios asumidos tradicionalmente como válidos para justificar la construcción del canon -dejando a un lado los métodos personalistas a la manera de Harold Bloom- son suficientes hoy en día para demostrar que tal o cual autor forma parte del mismo.

El canon fílmico, aún a falta de encontrar algún intento de teorización completo y coherente, requiere en nuestra opinión de un abordaje mucho más complejo que contemple diferentes variables que vayan más allá de las mencionadas en estos párrafos. El comportamiento del mercado, e incluso la opinión del propio público volcada por diferentes vías propias de la sociedad 3.0 en la que vivimos, son elementos que no deben obviarse a la hora de intentar fundamentar la inclusión de un autor en un canon determinado -"determinado" porque frente a un canon único y universal oponemos la consideración de cánones múltiples- en un momento histórico dado -se aboga también por un canon diacrónico frente al estático tradicional-. En este sentido, la Teoría de los Polisistemas se muestra de gran utilidad por haber asimilado estos presupuestos.

En este capítulo comentaremos los procesos de canonización desde una perspectiva polisistémica para luego aplicarlos a dos sistemas distanciados

culturalmente entre sí, el anglosajón y el europeo. La elección de EE. UU. para su análisis como marco cultural de recepción se debe a que, tras un siglo de dominio, sigue siendo el centro de la cinematografía mundial, con una importancia capital a la hora de proyectar modelos fílmicos a escala internacional. Y en el ámbito europeo, Alemania ha sido el país seleccionado puesto que, a pesar de las vicisitudes vividas a lo largo del siglo XX, sigue siendo un referente cultural en todo el continente.

Dicho esto, en primer lugar estudiaremos el comportamiento del cine de Almodóvar en Estados Unidos atendiendo a las variables del polisistema denominadas por Itamar Even-Zohar (1997a) como factores, para pasar a aplicar en una segunda parte las nociones de Rakefet Sela-Sheffy (2003) de *importación, traducción y reproducción* a través de lo acontecido en Alemania con los estrenos de sus películas. De esta manera pretendemos lograr dos objetivos: proporcionar rigor a la justificación de Almodóvar como objeto de estudio académico por un lado y, por otro, comprender cómo se ha conceptualizado su cine. A través de esta conceptualización podremos discernir los rasgos de su estilo, atributos que serán analizados en el capítulo noveno a través de diferentes puestas en escena que denotan una más que evidente teatralidad.

2.1. Los procesos de canonización desde una perspectiva sistémica.

El debate acerca del canon -volvemos al ámbito literario con el fin de trascenderlo más tarde- alcanzó una insospechada popularidad cuando Harold Bloom publicó a finales del siglo pasado *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas* (1994), donde reivindicaba un canon personal en el que el valor estético primaba sobre cualquier lectura ideologizada de la historia literaria. El asunto provocó reacciones adversas y pasó así a convertirse en el centro de airadas discusiones, especialmente en el ámbito académico estadounidense.

La consecuencia más importante fue que el canon volvió a ocupar un puesto importante en los estudios literarios. Contribuyó a dicha polémica la reacción de algunos ofendidos pertenecientes a lo que Bloom denominó Escuela del Resentimiento (deconstruccionismo, feminismo, marxismo...), ya bien por el ataque directo a ellos o bien por establecer un canon occidental, de escritores hombres, europeos y blancos

(Knox, 1993) que obviaba las minorías. Es decir, le acusaban de perpetuar un canon tradicional y conservador que representaba al poder dominante. Como reacción, numerosos académicos fueron oponiendo sus propios cánones al de Bloom, algo que sin duda ayudó a enriquecer el debate en la crítica literaria.

Lo que ha quedado claro es que la visión del investigador americano era una opción válida a la que habría que sumar otros puntos de vista diferentes, algo sencillo ya que se trataría sólo “de admitir en el canon escritores y obras que representen a esas minorías” (Sullá, 1998b). Frente al canon como lo entiende Bloom, al margen de su carácter social, habría que oponer otros nuevos. Quedó así dispuesto que a partir de este momento en la teoría literaria se trataría pues de hablar, en lugar del canon, de la historia de los cánones:

Se configuraría así una teoría de los cánones, en plural, que han actuado en diferentes etapas de la formación del concepto mismo de literatura y de su propia evolución. (Pozuelo Yvancos, 2000:82)

Se procede asimismo al estudio de los mecanismos ideológicos de construcción del canon, desplazando así de las investigaciones literarias el análisis de los corpus resultantes. Se trataba ahora de encontrar el objetivo último que se escondía tras él, es decir, de desenmascarar el ejercicio de poder de las clases dominantes a través del establecimiento de un canon determinado. Se convertía así en un controvertido, y recurrente, objeto de estudio, ahora bajo sospecha, llegándose a pensar incluso, y de forma reductora, que su elaboración se debía exclusivamente a razones económicas y profesionales (Talens, 1995b:16).

Este debate trascendió el ámbito norteamericano y fue importado en Europa, transferencia no exenta de polémica ya que fue considerado un asunto ajeno a la tradición del viejo continente. Su entrada en nuestro territorio se vio, en el mejor de los casos, como puro artificio (Pozuelo Yvancos, 2006a). A pesar de estas reticencias iniciales es bastante sintomático que en manuales como el de Armando Gnisci *Introducción a la Literatura Comparada* (Gnisci, 1999) se incluyeran capítulos dedicados al canon desde el feminismo (Gajeri, 1999) o el multiculturalismo (Neri, 1999). Y no sólo en Italia irrumpió con fuerza, sino que en España también se publicaron importantes monografías para analizar el problema, como *El canon en la*

teoría literaria contemporánea (Pozuelo Yvancos, 1995) o *El canon literario* (Sullá, 1998a).

Es precisamente en la obra recientemente citada de Pozuelo Yvancos donde éste muestra una salida lúcida y eficaz al cerrado ambiente de discusión en EE. UU. La solución reclamada por el investigador español, y ampliada en otros estudios suyos, consiste en la aplicación de las teorías sistémicas (Tötösy de Zepetnek, 1992) para analizar los “procesos de constitución de la canonicidad literaria, que son polisistémicos e históricos” (2000:9). Como vemos, apuesta, como solución al problema, por los estudios dentro del marco de la Teoría de los Polisistemas, donde divisa una notable coherencia metodológica a la hora de abordar este asunto. A esta perspectiva añade también la de la semiótica de la Cultura de Lotman, cuya ejemplaridad al abordar este tema considera que no ha recibido toda la atención merecida, a pesar de ser la visión más compleja de todas y coincidir incluso en algunos principios con la teoría de Even-Zohar. En nuestro análisis, y debido al objetivo de este estudio, se utilizará únicamente esta última visión: nos interesa cómo aborda los mecanismos de canonización desde una concepción histórica y relacional.

Hay que reconocer como una de las principales novedades de la Teoría de los Polisistemas su concepción del canon literario, que retoma la relación entre Literatura e Historia para sus estudios. Enlaza de esta forma con Tinianov (1927a), uno de los pioneros a este respecto al hablar del *hecho literario* para contraponerlo al de literatura, marcando así el carácter mutable de las categorías, dependientes de las condiciones particulares de cada época.

También es importante recordar cómo desde este marco teórico el texto deja de ser el centro del sistema para ocupar un lugar más en el mismo. Se abandona así el carácter *textocentrista* de otras corrientes teóricas por una visión más compleja del fenómeno literario. Trasladando esta idea al estudio del canon, provocará que el interés se centre en descubrir el proceso de constitución de la canonicidad en una cultura determinada en lugar del estudio de las obras resultantes. De esta manera se facilita un conocimiento fiel del funcionamiento del sistema literario en relación con el cultural.

Una de las mayores aportaciones de Even-Zohar a la teoría del canon parte de la concepción del sistema como un conjunto de elementos jerarquizados que van ejerciendo tensiones entre ellos -lo que conlleva una interpretación *funcional* del sistema literario-. Si a la hora de realizar su estudio sólo nos atenemos al estrato central, al canon en su concepción tradicional, estaremos obviando toda la literatura periférica, por lo que dicho análisis quedará incompleto, ya que no es posible entender este fenómeno sin analizar en profundidad las relaciones de tensión que se establecen entre los elementos canonizados y los no canonizados. Trasladando esto al ámbito cinematográfico, sólo así podremos entender correctamente el surgimiento de etiquetas como cine *underground* o *Nouvelle Vague*: sin la consideración de una categoría dominante como “cine clásico” o “Modo de Representación Institucional” (Burch, 1999) no sería posible oponer estas otras clases, definidas por la tensión creada en torno a este modelo del Hollywood clásico. Se rechaza así la omisión de elementos no canonizados o marginales, puesto que impediría el conocimiento del proceso de canonización en toda su complejidad, ya que inevitablemente “Some films are moved to the center of attention; others, to the margins” (Steiger, 1985:8).

José Lambert ha sido otro de los principales precursores de la Teoría de los Polisistemas que, desde la universidad de Lovaina, ha aportado valiosas contribuciones al concepto de canon. Una de las ideas más interesantes que desarrolla en su obra es que, en lugar de nociones metafísicas del canon, se deben realizar aportaciones de corte empírico: frente a universales estéticos, particulares históricos (Lambert, 1997). Huye así de la idea de estudiar sólo un canon estático, heredero de una época y unas condiciones determinadas, y en referencia a unos gustos muy particulares de un grupo social dado, normalmente una élite académica. Queda así ampliamente superado el proyecto de Harold Bloom de realizar un canon a la manera clásica, donde el propio autor se convierte en la autoridad validadora. Será necesaria contemplar una idea más compleja. Y es que ya el término polisistema viene a definir esa idea de heterogeneidad del objeto de estudio, lejos de la atomicidad que algunos teóricos han querido aplicar al objeto literario. Sólo hay que ver la gran aceptación que ha tenido esta teoría para la descripción de sistemas culturales de países multilingües y multiculturales como Israel, el país donde precisamente nace.

El canon, como ya se ha comentado, no podrá estar constituido únicamente por textos, sino que se deberán tener en cuenta también los modelos o leyes que rigen su posicionamiento dentro de una cultura (*repertorio* lo llamará Even-Zohar como veremos más adelante). Una cultura no la forman los textos que hay en ella, sino la relación entre códigos y textos en un devenir histórico, diacrónicamente. Es por ello muy pertinente la distinción que realiza entre dos tipos de canonicidad que sirven para explicar de forma efectiva cómo se relacionan el nivel textual y el de repertorio. Estos conceptos son los de *canonicidad estática*, cuando una obra entra a formar parte del canon junto a otros textos santificados por una comunidad validadora, y la *canonicidad dinámica*, cuando además de integrarse en dicho canon actúa como modelo en la creación de nuevas obras (Even-Zohar, 1990a:19). Esta última idea sería similar a la diferenciación que establece Rakefet Sela-Sheffy entre las ideas de *high status* y la de *guideline for cultural production*. Un elemento del repertorio cultural puede actuar como guía para otros creadores/productores, pero no tiene por qué. Puede simplemente ostentar una posición central aunque no genere nuevas obras que sigan sus postulados técnico-artísticos (Sela-Sheffy, 2002:147).

Conociendo un poco la trayectoria cinematográfica de Pedro Almodóvar, nuestro objeto de estudio, queda patente el proceso de consagración que ha sufrido su obra desde sus inicios en el cine *underground* con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), si bien es cierto que su último estreno, *Los amantes pasajeros* (2013), ha suscitado cierto rechazo por parte de una crítica que una década atrás parecía haberlo canonizado definitivamente. Resulta llamativo que la mayor parte de las críticas a esta comedia partan de la consideración de Almodóvar como uno de los tótems actuales del cine mundial -posición central dentro del sistema- para reprocharle cierta petrificación en su estilo -o como se diría desde una perspectiva formalista, la *automatización* de su cine-.

2.2. El cine de Pedro Almodóvar en EE. UU.

Almodóvar comenzó a tener repercusión mundial tras su participación en las principales citas cinematográficas internacionales, con el Festival de Cannes y los premios Oscar a la cabeza. Su desembarco en EE. UU. se produce en 1985 con la proyección en el Festival de Miami de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984).

Ese mismo año esta película formaría parte de la selección del L.A. International Film Exposition y del festival New Directors/New Films. En 1987 con *La ley del deseo*, estrenada en el Festival de Berlín donde obtiene el Teddy Award, volverá a estar presente en el New Directors/New Films, obteniendo además el Premio Nueva Generación de la Asociación de Críticos de Los Ángeles. A partir de este momento se incrementará el interés hacia sus películas y se iniciará la recuperación de su filmografía anterior.

No obstante será su siguiente obra, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la que le pondrá definitivamente en el punto de mira tras comenzar a recibir premios en Europa, como el de mejor guión en el Festival de Venecia. Con esta película, que bebe directamente de la comedia clásica hollywoodiense, será con la que Almodóvar entre de lleno en EE. UU., estrenándose en salas y obteniendo premios y nominaciones a los Golden Globes o a los Oscar. Este fue el inicio de una fructífera carrera comercial y crítica en EE. UU. que culminó con la obtención de los premios de la academia de cine americana por sus películas *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002). Almodóvar entraría así a ocupar un lugar principal entre los creadores cinematográficos mundiales, siendo los E.E. U.U., como gran potencia internacional, un actor fundamental en su consagración por la influencia que supuso en su recepción en Alemania.

A la hora de analizar el proceso de canonización del cine de Almodóvar consideraremos diferentes variables. Para ello atenderemos a los elementos que Itamar Even-Zohar denominó *factores del sistema* (1997a). Para definirlos, el teórico israelí parte de los estudios de Jakobson (1958:32) sobre la comunicación para analizar todos los ejes combinatorios posibles entre los elementos de su célebre esquema. De acuerdo a sus planteamientos, estos son todos los factores constituyentes en cualquier manifestación socio-semiótica o cultural (Fig. 2):

- *Productor*. Hace referencia al individuo que actúa en el repertorio, ya sea creando un producto o bien reproduciéndolo. Dichos productores no sólo crearán productos, sino también modelos que serán a su vez incorporados al repertorio. Un productor individualmente no tendrá por lo tanto un impacto significativo en la cultura, ya que difícilmente podrá liderar solo un cambio en el sistema cultural. Pero a pesar de lo dicho por Even-Zohar no deben despreciarse los

ligeros desplazamientos que se producen en el sistema por hitos personales, ya que, por ejemplo y en el caso del mundo del cine, sería negligente obviar el genio de personalidades como James Cameron que con su película *Avatar* (2009) produjo una convulsión en el cine comercial tal y como se entiende hoy, convirtiendo esta película de ciencia ficción estereoscópica en el máximo exponente del concepto *cine-acontecimiento*, con todas las implicaciones socioeconómicas que ha conllevado.

- *Consumidor.* Aquí contemplaríamos al lector o, dado que hablamos de cine, al espectador, quién actúa pasivamente en el repertorio. Es interesante hacer notar que esta figura está sufriendo una cierta mutación. Nos hallamos en el 2015 donde el usuario pertenece al entorno digital 3.0, es decir, no es un mero consumidor pasivo como lo define Even-Zohar, sino que también deja constancia por escrito en blogs y webs especializadas de sus propios gustos, preferencias que a su vez pueden orientar a una colectividad. Este consumidor, tradicionalmente pasivo, actúa así confundiendo con el comportamiento de una institución canonizadora, si bien, debido a su configuración colectiva y su carácter anónimo, se trata de una entidad difusa tanto en su composición como en sus líneas de tendencia.
- *Producto.* Se entiende por producto tanto la realización de un conjunto de signos y/o materiales como un comportamiento determinado. El producto del sistema puede ser un texto, una obra plástica o una película. Pero lo más importante desde la Teoría de los Polisistemas no es el análisis pormenorizado de los aspectos textuales, sino conocer cómo la obra influye en la sociedad creando nuevos modelos (como ejemplo, se puede aludir de nuevo al caso de *Avatar*, que supuso un nuevo modelo de consumo de cine por su estrategia de explotación y promoción cinematográfica, llegando a provocar una auténtica furia por el cine en formato 3D estereoscópico).
- *Mercado.* Vendrá definido como la suma de elementos implicados tanto en la producción como en la venta del repertorio cultural. Mediará de esta manera entre el productor y el consumidor. Mientras mayor sea el mercado, mayores también serán las posibilidades de que ese repertorio se desarrolle con diferentes variables, algunas de las cuales contribuirán a su vez al desarrollo de la cultura. Debemos señalar que su relación con el factor *institución* es problemática, dado que se confunden entre ellas a menudo.

- *Institución.* Está integrada por el conjunto de elementos que controlan la cultura, regulando las normas del sistema al aceptar unas y rechazar otras. Al igual que el mercado, media entre el productor y el consumidor final, pero a diferencia del primero sus decisiones tendrán una mayor duración, sancionando aquellas normas que serán usadas por generaciones futuras. El caso más conocido se corresponde con el estamento oficial integrado por críticos, investigadores, medios educativos, medios de comunicación (periódicos, revistas), etc... Pero no se debe obviar el papel del consumidor 3.0 como ya se ha comentado, ya que sus opiniones pueden ser, en la era digital, más influyentes incluso que las ofrecidas desde el ámbito académico. Se sigue así la tendencia que Jenaro Talens vislumbrara sobre este cambio epistemológico, en su caso referido al funcionamiento de la institución literaria: "what was once defined in terms of 'serious literature' nowadays has a minor influence in comparison to the electronic discourses that have replaced it as a more attractive and respected source of information" (1995b:5).
- *Repertorio.* Éste es sin lugar a dudas el concepto clave en la Teoría de los Polisistemas. Se define como el conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, es decir, su producción y consumo. Si hablamos del caso del cine, hacemos referencia al conjunto de reglas y materiales que regulan por un lado la producción, y por otro lado la interpretación de un texto cinematográfico. Este concepto será explicado más en detalle en el capítulo tercero.



Fig. 2: Estructura del sistema literario según Even-Zohar (1997).

Como ya comentamos, la cultura no se puede entender al nivel de los textos o como una mera suma de una serie de textos o productos, ni tampoco al nivel del repertorio. Será el conjunto de todos los factores descritos con anterioridad. Para estudiar el proceso de canonización de la filmografía de Almodóvar analizaremos los diferentes factores y los aplicaremos a todas sus películas estrenadas en EE. UU. (desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios* a *La piel que habito*). No incluiremos *Los amantes pasajeros* porque su reciente estreno no nos permite tener la suficiente perspectiva histórica para nuestro estudio. Se contemplarán diferentes variables que ofrezcan datos cuantitativos y cualitativos suficientes para deducir el comportamiento de este cine en el sistema cultural norteamericano. Si bien el método estadístico no es habitual en los estudios de Humanidades, su uso responde a la voluntad de esta tesis de acotar el significado y dotar de precisión a expresiones vagas y recurrentes como "tuvo éxito", "fue aclamado por la crítica" o "premiado reiteradamente" que suele inundar no sólo los artículos periodísticos, sino también parte de la literatura académica generada en torno al cine del director español y en referencia a su repercusión en el país norteamericano:

a) Mercado: Para el análisis de este factor se examinarán las cifras finales de la taquilla estadounidense por película estrenada. Dado el restringido número de copias con el que se suelen estrenar las películas extranjeras en EE. UU. -debido al reducido circuito de cine en versión original- nos centraremos en los resultados económicos por copia (lo que nos dará una visión más ajustada del interés que suscita) y la posición final anual entre el *ranking* de películas extranjeras más taquilleras. Importante también será ver la calificación por edades -algo que especialmente en EE. UU. puede marcar la carrera comercial de un film- así como las distribuidoras -ya que la importancia de las mismas puede determinar el éxito o no de una película-.

b) Institución: Por un lado observaremos las críticas vertidas sobre las distintas películas por medios de comunicación especializados o generalistas norteamericanos. Para ello usaremos como herramienta la web *Metacritic.com*, que recopila las críticas de los principales medios estadounidenses y las codifica de cero a cien². Esta serie resultante la pondremos en relación con otra web de similares características, *RottenTomatoes.com*, para contrastar así los resultados.

Por otra parte se revisarán los diferentes galardones que las películas del director español han ido recibiendo en EE. UU., ordenándolos cronológicamente y relacionándolos con las otras variables. Los resultados se consignarán agrupados por año y acontecimiento cultural. No distinguiremos en lo referente al número de galardones recibido en cada cita, o de si se trata realmente de un premio o sólo una nominación: lo que nos interesa es señalar la presencia de su cine en la carrera de premios cinematográficos anuales estadounidenses, otorgados bien por gremios o por asociaciones de críticos.

Y por último, y dado el objetivo principal que tenemos, no podemos dejar de consultar las diferentes listas elaboradas por la crítica y los profesionales norteamericanos con lo mejor del cine mundial para ver la inclusión o no del cine de Almodóvar en las mismas. Haremos además una breve reflexión teórica sobre los diferentes criterios de elaboración de dichos listados.

c) Consumidor: Dado que nos encontramos en el 2015 con espectadores 3.0, que no sólo consumen, sino que participan activamente realizando recomendaciones a través de webs especializadas o redes sociales, vamos a aprovechar para trabajar con los datos proporcionados por ellos mismos a través de sus opiniones vertidas en las webs *Metacritic.com* y *RottenTomatoes.com*.³⁷

d) Repertorio: Vamos a analizar si Almodóvar ha supuesto algún desplazamiento en el sistema cinematográfico americano, es decir, un nuevo *modelo* de cine, y para llevar a cabo esta empresa prestaremos atención a la presencia de neologismos como *almodóvarian*, indicativos de la identificación de una variante en el código cinematográfico. A través de los artículos sobre su cine veremos qué quieren decir los críticos con este nuevo término y rastreamos su aplicación a otras cinematografías. Partimos de la hipótesis de que si se crea dicho neologismo en una lengua determinada es porque se considera su cine como algo particular y especial, capaz de establecer dicho nuevo *modelo*.

Los primeros resultados obtenidos se corresponden con las cifras de recaudación en taquilla de las películas de Pedro Almodóvar (Fig. 3). Vemos cómo tras irrumpir con cierta fuerza con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (7.179.298 \$ y puesto 35

³⁷ Sería discutible si hubiera sido preferible incluir aquí los resultados de taquilla, ya que el *box office* también es resultado de los gustos de los espectadores. No se ha hecho porque creemos que aún hoy día, la influencia de los consumidores en el funcionamiento del sistema se halla aún bastante bien delimitado, diferenciándose claramente entre las funciones propias del mercado y las de la institución.

entre los estrenos extranjeros del año), sufre una fuerte caída con sus siguientes filmes. *Todo sobre mi madre* (8.272.296 \$ y puesto 29) no sólo consigue romper la tendencia en torno a los uno o dos millones de dólares de las películas previas, sino que incluso mejora las cifras totales de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, mejorando su posición final en el *ranking* anual de películas foráneas más vistas. Los resultados siguen mejorando con *Hable con ella* (9.285.469 \$ y puesto 27 en este *ranking*) y, tras un sufrir un notable descenso con *La mala educación* (5.211.842 \$ y puesto 64), logrará su mayor éxito comercial con *Volver* (12.899.867 \$ y puesto 15). A partir de aquí asistiremos a un progresivo descenso en ambos indicadores.

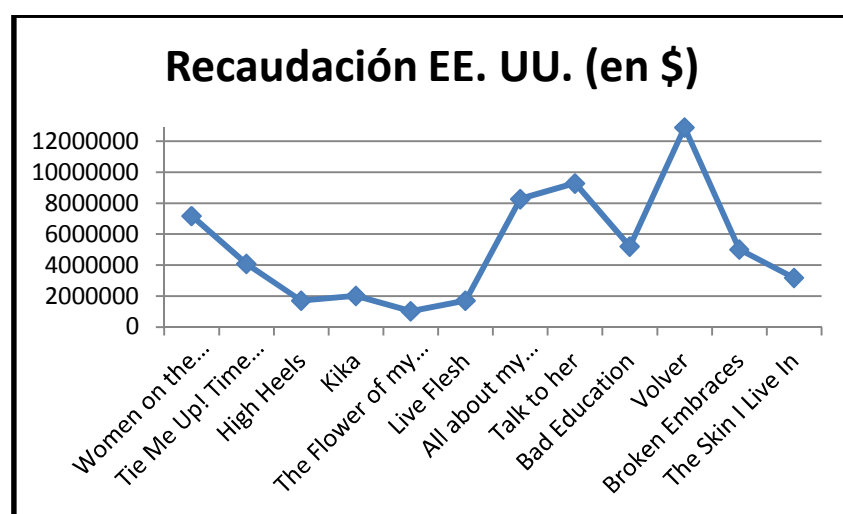


Fig. 3

Revisando la posición final de sus películas dentro del *ranking* anual de películas extranjeras en EE. UU. (Fig. 4) observamos una estabilidad notable entre el estreno de *Todo sobre mi madre* y el de *Volver*. La distribuidora que estuvo detrás en esos momentos fue Sony Classics, realizando campañas promocionales importantes y ubicando en una posición privilegiada dichas películas en la carrera anual de premios estadounidenses. La mayor salida de copias en cines en este periodo se debe también a la película más taquillera, *Volver* (689 cines), aunque con un rendimiento por copia menor (39.540 \$ por copia el primer fin de semana) que *Los abrazos rotos* (202 cines, 53.556 \$) o *Hable con ella* (255 cines, 52.198 \$), que obtienen los mejores resultados en este aspecto.

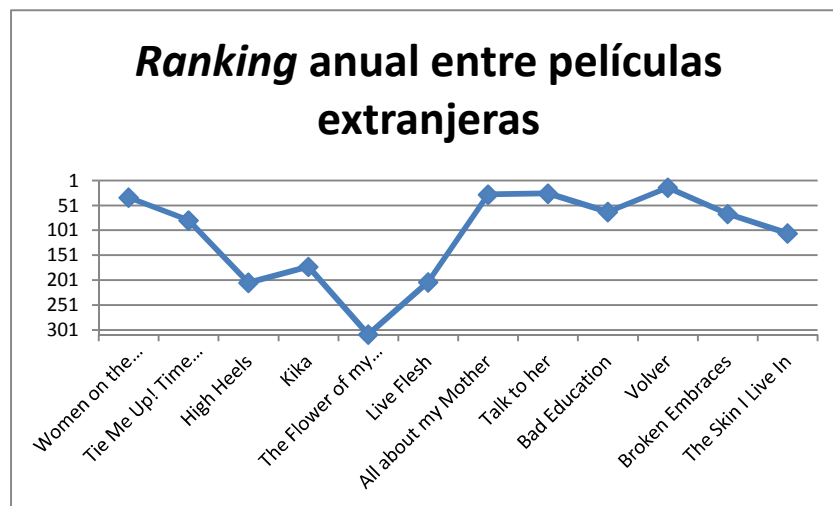


Fig. 4

Sobre la recomendación por edades de sus películas, la MPAA (*Motion Picture Association of America's Film-rating System*) calificó todas como R (obliga a menores de 17 años a ir acompañados al cine) excepto *¡Átame!* y *La mala educación*, que son evaluadas como NC-17 (no admite público menor de 17 años por su lenguaje ofensivo, desnudos explícitos, violencia, drogas...). A pesar de estas restricciones, no se percibe una relación directamente proporcional con los resultados de taquilla.

En cuanto a la opinión de la crítica sobre su cine, vemos que en *Metacritic.com* se recogen 299 análisis de 58 publicaciones diferentes. De estas, trece se encuentran entre los veinticinco medios impresos más vendidos de los Estados Unidos. Además, incluye a los nueve primeros del *ranking* (informe 2013 de la *Alliance For Audited Media*). Esto demuestra que la selección efectuada por esta web es acertada, ya que el impacto que pueden tener en la sociedad estadounidense dichas revistas y periódicos es relevante debido a sus elevadísimas cifras de circulación.

A través de estos artículos vemos (Fig. 5) que la película mejor valorada por la crítica es *Todo sobre mi madre* (*Metacritic.com* 87 sobre 100 - *RottenTomatoes.com* 98 sobre 100), seguida por *Hable con ella* (*Metacritic.com* 86 - *Rottentomatoes.com* 92) y *Volver* (*Metacritic.com* 84 - *Rottentomatoes.com* 92). Las peor valoradas son *¡Átame!* (*Metacritic.com* 54 - *Rottentomatoes.com* 74), *Tacones lejanos* (*Metacritic.com* 51- *Rottentomatoes.com* 50) y *Kika* (*Metacritic.com* 53 - *Rottentomatoes.com* 62). Vemos,

pues, que el comportamiento de la taquilla es muy similar al de la crítica: a una mayor recaudación le corresponde una mejor valoración.

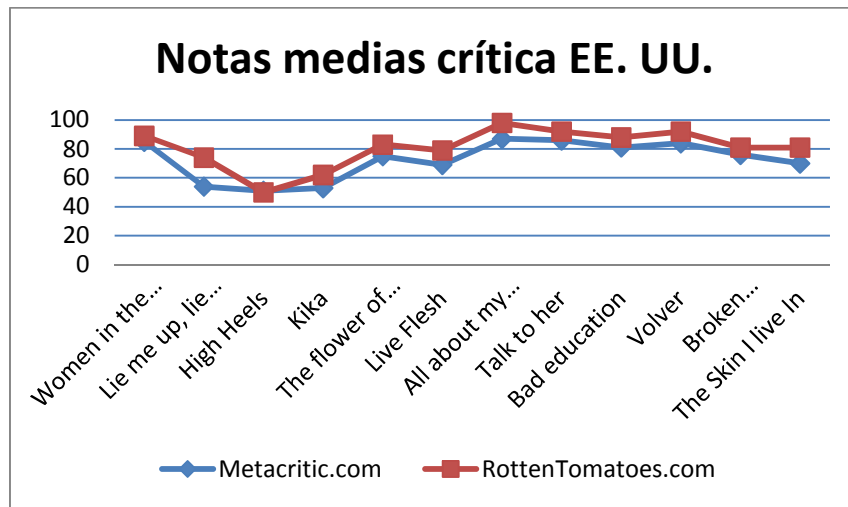


Fig. 5

En referencia a los premios (Fig. 6), observamos cómo tras *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y su nominación a los premios Oscar y a los Golden Globes, el cine de Almodóvar desaparece prácticamente de las listas de premiados (salvo algún hito, como la nominación a los Golden Globes en 1992 por *Tacones Lejanos*) hasta que estrena *Todo sobre mi madre* en 1999. A partir de aquí su presencia es constante recibiendo galardones y nominaciones anualmente (salvo en el año 2008, dado que no tenía película de estreno).



Fig. 6

Llega ahora el momento de abordar los diferentes cánones fílmicos propuestos desde diferentes sectores profesionales. Hay que recordar que las listas con lo mejor del cine mundial tuvieron su principal punto de inflexión en torno a la conmemoración del primer centenario de la invención del cinematógrafo, cuando “se exacerbó esa querencia de los cinéfilos (...y de las revistas de cine) por las listas” (Weinrichter, 2002:33). Parecía que tras un siglo de vida era el momento de elaborar los primeros cánones del cine. Como veremos, el cine de Almodóvar será usual en estas listas.

El American Film Institute (AFI) arrancó esta tendencia con el proyecto *AFI's 100 Years...100 Movies*, encargando a 1.500 personalidades relevantes del sector que seleccionaran las mejores películas de la historia con el objetivo de conmemorar el primer siglo de historia del cine. Debido a la naturaleza de la entidad convocante, sólo eran seleccionables filmes estadounidenses o con una importante participación de EE. UU. en su financiación. Escogieron así cuatrocientas películas, todas realizadas entre 1912 y 1996. En la lista, publicada en junio de 1998, *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) ocuparía el primer puesto, seguido de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972).

Diez años más tarde, en 2008, decidieron conmemorar el décimo aniversario de la primera lista y publicaron *AFI's 100 Years...100 Movies (10th Anniversary Edition)*, donde desaparecieron veintitrés películas del primer listado y se añadieron diecinueve nuevas (que ya estaban entre las cuatrocientas nominadas del primer proyecto). Además, hicieron acto de presencia cuatro filmes realizados entre 1996 y 2007: *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, 2001), *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *Titanic* (James Cameron, 1997) y *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999). *Citizen Kane* seguiría en la cúspide de la lista, pero *The Godfather* pasaría al segundo puesto en detrimento de *Casablanca*, que se conformaría con la medalla de bronce de esta peculiar clasificación.

El AFI en 2008, para acabar de rizar el rizo y dado el éxito de esta iniciativa, publicó *America's 10 greatest films in 10 classic genres*. Lo más interesante de esta última lista es tanto la selección de géneros como la definición dada a cada uno de ellos: animación, comedia romántica, *western*, cine deportivo, misterio, fantasía, ciencia ficción, gánster, dramas judiciales y cine épico. A pesar de su poca repercusión en el

ámbito académico, nos encontramos ante un intento serio de establecer un canon de los géneros cinematográficos por la autoridad de la institución que los establecía.

Aunque estas iniciativas fueron populares, no fueron pocas las voces que vieron en todo esto un ejercicio de frivolidad movido por intereses personales. El célebre crítico Jonathan Rosenbaum (1998), por ejemplo, a los pocos días de salir publicada la lista del AFI, denunció en un artículo del *Chicago Reader* el carácter egocéntrico de la institución americana al restringir el listado exclusivamente al ámbito estadounidense. Airado por esta desconsideración con la producción cinematográfica mundial, propuso a cambio su propio canon, comparándolo además al del AFI. Su preocupación en torno a este tema se ha visto también reflejada con la publicación en 2004 de *Essential Cinema: On the necessity of film canon*, donde nos habla de las mil películas que deben reivindicarse en el momento actual, cuando la presión de la publicidad de las producciones de los grandes estudios de Hollywood actúa con firmeza para ocultar otras cinematografías mundiales.

Para encontrar algún film de Pedro Almodóvar en estos listados estadounidenses hay que acudir, en primer lugar, a las listas publicadas por la prensa o revistas especializadas estadounidenses con lo mejor del cine mundial.³⁸ La revista *Time* se convierte en el principal impulsor de estos inventarios cuando en mayo de 2005 los críticos Richard Schickel y Richard Corliss publican *9 great movies from 9 decades* (2005). En este artículo distinguieron a las mejores películas de cada década desde 1923, el año de la primera publicación de la revista. *Hable con ella* sería escogida como la mejor película de la primera década del siglo XXI. Supuso un espaldarazo más a la carrera comercial y crítica de esta cinta que se hizo con el Oscar al mejor guión original apenas dos años antes.

En 2011 estos mismos críticos eligen las mejores películas de todos los tiempos en el artículo *All-Time 100 Movies* (Corliss y Schickel, 2011). Debemos llamar la atención sobre cómo los autores, en el texto del artículo, asumen y reivindican la elaboración de listas como algo propio de nuestro tiempo. Aquí volvemos a encontramos con Almodóvar y su película *Hable con ella*. *Todo sobre mi madre* aparece

³⁸ A esta tendencia en la elaboración de cánones se sumaron importantes publicaciones cinematográficas europeas como *Cahiers du Cinéma* (2008) o *Sight and Sound* (2012).

en las dos listas individuales preliminares que elabora cada crítico, pero dado que deben reducir el número de preseleccionadas hasta sólo cien, y dado que ya contaban con otra del autor español, deciden sacarla del inventario.

Por otra parte la revista cinematográfica *Empire* realiza en 2008 una encuesta con el objetivo de seleccionar las quinientas mejores películas de todos los tiempos. El número de participantes en la elaboración llegaría a los mil, incluyendo a directores y críticos. Se trataba de un intento de lograr una visión más objetiva de las mejores películas de la historia, tanto por el número de colaboradores evaluadores como por el alto corpus de películas resultante, donde además no había limitación ni de fechas ni de origen geográfico. Aquí sorprendentemente no encontramos ninguna película de Pedro Almodóvar, aunque el cine español está representado por *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973, en el puesto 93), *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950, puesto 121), y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006, puesto 132).

Los portales webs también se sumaron a esta tendencia. Un ejemplo lo constituye la página web Mr. Showbiz, creada en 1995 y que unos años más tarde, en 2001, publica *The 100 best movies of all time*, refiriéndose, eso sí, exclusivamente al ámbito del cine estadounidense. En cambio será en una web mucho más popular, Yahoo Movies, donde encontremos de nuevo a Almodóvar, en una lista que pretende recoger las mejores producciones realizadas entre 1990 y 2008: *100 movies to see before you die: the modern classics*. *Todo sobre mi madre* aparece aquí, en un listado que carece de jerarquizaciones de cualquier tipo, y cuyo único orden es el cronológico.

Volviendo a Harold Bloom y su teoría del canon, no faltan en el ámbito estadounidense autores que, tomando a dicho autor como punto de partida, deciden elaborar sus propios listados, en este caso referidos al cine. Tal vez uno de los intentos más interesantes –además del de Rosenbaum aludido con anterioridad, por la reflexión teórica y metodológica que lo precede-, sea el artículo de 2006 de Paul Schrader titulado *Canon Fodder* (2006). En él reflexiona sobre el cine tras su primer siglo de existencia, y establece unas bases para la creación de un canon fílmico que sirva para educar a las futuras generaciones. Para él estos son los criterios que se deben seguir para la elección de las películas:

- *Beauty*, donde se priorice el valor estético.

- *Strangeness*, heredando el sentido que le dio Harold Bloom (1994) de que debe existir una visión personal que otorgue originalidad a la obra de arte.
- *Unity of form and subject matter*, dado que en una gran película la forma debe actuar otorgando ese *strangeness* al filme.
- *Tradition*, en el sentido de Bloom, según el cual las películas, respecto a sus precursoras, son más simultáneas que secuenciales.
- *Repeatability*, ya que la atemporalidad es la clave de lo canónico, ya que la obra puede ser vivida por diferentes generaciones de forma repetida a lo largo de la historia.
- *Viewer engagement*, dado que una gran película sacará al espectador de su estado pasivo haciéndole participar creativamente durante el visionado.
- *Morality*: puesto que toda película tiene un componente moral que no se debe obviar.

Del mismo modo que Jonathan Rosenbaum (1998, 2004), defiende que el canon no debe ceñirse nunca a principios exclusivamente comerciales, ni a una identidad nacional dada. Con todos estos criterios elabora su propio canon seleccionando las cincuenta mejores películas de la historia, con *La règle du Jeu* (Jean Renoir, 1939) ocupando el primer puesto. Este corpus a su vez es dividido en tres categorías: a las veinte primeras les corresponde la categoría de oro, a las veinte siguientes la de plata y a las diez últimas la de bronce. El cine de Almodóvar vuelve a aparecer, y de nuevo es *Hable con ella* la película escogida, en esta ocasión en el puesto 46.

En cuanto a los consumidores, hemos acudido a la información proporcionada por los usuarios de dos webs. En *Metacritic.com* la mejor valorada es *Volver* (8,7 sobre 10), seguida de *Todo sobre mi madre* (8,6), *Hable con ella* (8,3) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (8,3). Vemos cómo no constan datos de *¡Átame!*, *Tacones lejanos*, *Kika* y *La flor de mi secreto*, al contrario de lo ocurrido en la web *Rottentomatoes.com*, donde todas las películas están puntuadas, logrando además una mejor valoración. La más apreciada es *Carne trémula* (92 sobre 100), seguida de *Todo sobre mi madre* (91), *La mala educación* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (ambas 87). La peor puntuación la recibe *Kika* (74). Vemos en esta última película cómo las calificaciones del público superan a las dadas por la crítica. A este respecto es determinante el hecho de que las críticas fueron redactadas en el momento del estreno, mientras que los

espectadores pueden seguir votando hoy por hoy. A nadie escapa que estas votaciones están condicionadas notablemente por el éxito y los premios de Almodóvar. Media aquí pues una distancia temporal que a los críticos les es negada por la inmediatez que precisan los medios de comunicación en los que trabajan.

Acerca de la consideración de su cine como marca, se ha observado la presencia del neologismo *almodóvarian* o *almodovarian* para ver cómo se ha producido la implementación de matices semánticos. Este neologismo, que hace mención a ciertos recursos narrativo-estilísticos del cine de Pedro Almodóvar, está presente tanto en las críticas a sus propias películas como en las de otros directores. Sirva como ejemplo esta noticia de *Variety*, donde para describir un futuro proyecto cinematográfico, *The anatomist's secret*, el crítico dice que será “a colorful and surreal pic, almost Felliniesque or Almodovarian in tone” (Fuente, 2012). O en *The New York Times*, en la crítica a *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), donde la relación que se establece entre las tres mujeres de diferentes edades y clases sociales tiene “a faintly Almodóvarian feel” (Scott, 2012). Contemplamos un uso similar en las críticas a *Elektra Luxx* (Sebastian Gutiérrez, 2011) descrita como una “quasy-Almodóvarian comedy” (Holden, 2011), o *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), que “rehearses ‘hooker with a heart gold’ tropes and indulges Almodóvarian clichés of Spanish spunk and solidarity”(Lee, 2006).

Llama la atención cómo todos usan el término *almodóvarian* sin explicar en qué consiste, del mismo modo que usarían otros términos como *hitchcockian*, por ejemplo. Parece existir una serie de constantes que identifican muy bien su cine, de tal forma que se puede hacer uso de dicho adjetivo sin mencionar el origen. Hay una semantización clara del neologismo que se hará patente cuando observemos en el apartado siguiente su empleo en Alemania.

Una vez constatado el uso de dicha etiqueta terminológica en la literatura especializada, es hora de pasar a analizar a qué puede hacer referencia este adjetivo. Para ello se revisan las críticas relativas a su película *La piel que habito*, su penúltimo estreno en EE. UU.

Shawn Levy (2011) comenta que en esta película:

The Almodóvarian touches are unmistakable: the frank and twisted sexuality; the artist [...] hero; the painful and comical coincidences and repetitions; the exacting schemes of color, movement and sound; the cinematic allusions; the deftly broken-and-rebuilt chronology.

Dana Stevens (2011), por su parte, nos dice que en la película abundan [...] familiar Almodovarian pleasures: Alberto Iglesias' magnificent score pulses with obscure menace, Jean-Paul Gaultier's costumes (designed in collaboration with Paco Delgado) are deliciously perverse, and Antxon Gomez's production design is pure postmodern eye candy.

Richard Corliss, aunque reconoce que no es una obra maestra a la altura de *Todo sobre mi madre* o *Hable con ella*, nos dice que es “unmistakably Almodóvarian, for it touches on many motifs the 62-years-old auteur has pursued over an exemplary career” (2011). Como características que definen su cine alude a la red de emociones convulsas que contagian a unos personajes con otros, en un cóctel de coincidencia y destino, y cómo fuerza el melodrama hasta extremos tales que casi lo convierte en tragedia o farsa.

Revisando las 36 de las 37 críticas recogidas en *Metacritic.com* sobre *La piel que habito* encontramos también expresiones que señalan una posición de autoridad de Pedro Almodóvar en el mundo del cine al referirse a él en los siguientes términos: “Mr. Almodóvar, a master of his art”, “Spanish maestro”, “Spanish master filmmaker”, “Spain's stylish maestro”, “legendary Spanish filmmaker”, “Almodóvar-ized”, “Almodovar's Style”, o “the great Spanish filmmaker”.

¿Pero qué significa esto? ¿Qué es *almodovarian*? Antes hemos citado lo que los autores dicen de forma explícita. Veamos ahora otras críticas de su penúltima película donde se recoge lo más destacado de su estilo:

-“lapidary technique, calculated perversity, intelligent wit”. Manohla Dargis (2011), *The New York Times*

-“Mr. Almodóvar in his exuberant-entertainer mode”. Joe Morgenstern (2011), *The Wall Street Journal*

-“camp humor and Almodóvar's trademark homages to 1950s melodramas”. Lou Lumenick (2011), *The New York Post*

- “Spain’s stylish maestro of kink and flamboyant emotion“. Peter Travers (2011), *Rolling Stone*
- “Almodóvar has always had a flair to transforming Hollywood kitsch“. Peter Rainer (2011), *The Christian Science Monitor*
- “Almodóvar’s enthusiasm for crime and melodrama have hardened into mannerism [...]“. Wesley Morris (2011), *Boston Globe*
- “Pedro Almodóvar is one of the few filmmakers with the ability to infuse the screen with his own consciousness [...]“. Mick LaSalle (2011), *San Francisco Chronicle*
- “the director whose flamboyant black comedies [...]“. Michael Phillips (2011), *Chicago Tribune*
- “With a Pedro Almodovar film, we expect voluptuous sexual perversion, devious plot twists, a snaky interweaving of past and present, all painted on a canvas of bright colors with bold art and clothing“. Roger Ebert (2011), *Chicago Sun-Times*
- “Aside from his usual bold color schemes [...]“. Alison Willmore (2011), *Movieline*
- “It’s one that will be familiar to his fans for its extreme melodramatic overstatement and surrealistic twists brought to life with intentionally ludicrous delivery“. Eric Kohn (2011), *indieWIRE*
- “[...] with distinctive flourishes by Spanish filmmaker Pedro Almodóvar“. Claudia Puig (2011), *USA Today*
- “Pedro Almodóvar’s cinema is all about looking –at people and the fabulous art they hang on their walls, the glamorous work that passionately stirs or bores them, the florid clothes they wear and often foist from their hungry bodies, their beautifully expressive faces- and how looking rouses the senses, provoking passion that can turns as easily to sex as it can to murder [...]“. Ed González (2011), *Slant Magazine*
- “they’re all revealed in circuitous time, as in Almodóvar’s style“. Joshua Rothkopf (2011), *Time Out New York*
- “Spanish director Pedro Almodóvar typically shoves the envelope with lurid sexuality, soap operatic emotions and garish primary color schemes“. Steve Persall (2011), *Tampa Bay Times*

-“Role confusion is a persistent theme; satire/homage and overheated melodrama, the Spanish director’s favourite way of doing business”. Stephen Cole (2011), *The Global and Mail*

-“Almodovar delivers his usual satiny mise-en-scene [...]”. J.R. Jones (2011), *Chicago Reader*

-“Despite the usual Almodovar plot twists, kinky sex and themes of sexual identity reversal, gender bending and mad desire [...]”. Rex Reed (2011), *New York Observer*

-“Almodóvar obsessions as betrayal, anxiety, loneliness, sexual identity and death [...]”. Kirk Honeycutt (2011), *Hollywood Reporter*

Vemos cómo la crítica coincide en varios elementos llamativos de su filmografía:

- la estructura narrativa (la concepción del tiempo, con la estructura de *flashbacks*);
- la adscripción de su cine al melodrama como género, vinculándolo a menudo con el periodo clásico de Hollywood de los años cincuenta;
- la puesta en escena, llena de color y referencias al mundo de la cultura;
- la presencia de los homenajes
- y la reincidencia en temas asociados a su propia obra, con la sexualidad como una de sus principales constantes: identidad sexual, conflictos entre sexos, deseo o género.

Como es obvio, el proceso de canonización de la obra de Pedro Almodóvar en EE. UU. no responde a intereses del poder dominante, o a la necesidad de construcción de una identidad nacional, como algunos cánones han sido diseñados, sino que dicho proceso simplemente es consecuencia de los valores estéticos de su cine. Aún así habría que revisar su posible reivindicación desde sectores académicos vinculados a la teoría *queer*, donde su cine tiene un importante peso por la forma en la que reinterpreta lo *camp* y lo *underground*.

Resumiendo lo hasta aquí expuesto, podemos decir que la canonización de su obra se inicia con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y tiene su momento culminante con *Todo sobre mi madre* y, especialmente, *Hable con ella*. Años más tarde

volverá a recibir una gran atención de medios y público con *Volver*. Vemos al analizar taquilla, crítica, premios o los listados de críticos y prensa, que el comportamiento es prácticamente idéntico: a mayor calidad de una película (según crítica, premios, listados de mejores películas, etc...), mayor recaudación en las salas de cine. Esta relación puede tener su explicación en el hecho de que la distribución del cine de Almodóvar en el país norteamericano se realiza a través de salas muy selectas, con una distribución muy cuidada y dirigida a un público especializado (recordemos que se estrenan todas en versión original en un país no acostumbrado a ver cine que no sea en inglés). Una prueba de ello puede ser el hecho de que sus obras mejor valoradas hayan obtenido una buena media de ingresos por copia, lo que quiere decir que tiene un público fiel que acude a las salas a ver su cine, especialmente si tienen buena prensa, ya sea de crítica o a través de la repercusión de los premios. Pero dicho público, también hay que recordar, es muy reducido. Es muy revelador que *Volver* haya sido la película que haya obtenido uno de los menores ingresos por copia durante el primer fin de semana de su estreno, a pesar de ostentar su récord en cuantos a copias proyectadas. Esta fuerte apuesta de distribución, no obstante, haría que esta película alcanzara la mayor recaudación en taquilla del cine de Almodóvar en EE. UU. hasta el momento.

De lo que no cabe duda, viendo las diferentes variables analizadas, es que *Hable con ella* se ha convertido en su mayor hito en EE. UU. Se ha constituido en una película canonizada, a tenor de lo dicho por la crítica y los diferentes gremios de profesionales y asociaciones de críticos -estos a través de sus premios-. Parece haber alcanzado una posición central dado el poder legitimador que ostentan estas instituciones, que “confieren valor y privilegio a los textos y autorizan maneras de interpretar” (Kermode, 1979:111).

En cambio, el comportamiento de los usuarios votando en las páginas webs no ha devuelto ninguna información coherente. Las puntuaciones a las películas de Almodóvar han sido muy buenas, pero sin matices y comportándose con completa arbitrariedad, como por otra parte era de esperar dada la heterogeneidad de esta comunidad virtual. Esto nos debe llevar a realizar una profunda reflexión sobre si

estamos sobrevalorando la figura del usuario *on-line* a la hora de orientar el consumo de terceros.³⁹

Para complementar nuestro análisis polisistémico sería muy valioso realizar un análisis bibliométrico sobre el impacto del cine de Almodóvar en la literatura académica de aquel país, lo que sin lugar a dudas supondrá una futura línea de investigación. El estudio de esta variable (y de los planes de estudio de las universidades estadounidenses) ayudará a desentrañar la complejidad del factor *institución* al ver su grado de penetración en el ámbito académico.

En cuanto a si su cine ha supuesto una canonicidad dinámica o estática, ha quedado patente cómo algunas de sus películas se hallan dentro del canon fílmico en EE. UU., pero no consta que se hayan producido desplazamientos en el sistema norteamericano, ya que esto exigiría un análisis mucho más profundo que excede los objetivos de este apartado. Lo que queda claro es que si no lo es ya, el cine de Almodóvar está cerca de constituirse en un *modelo* dentro del sistema, de ahí que cualquier aficionado al séptimo arte sea capaz de identificar características que identifican el modo de hacer cine de Almodóvar, así como comprender neologismos como *almodóvarian* o *almodóvar-ized*.

2.3. El cine de Pedro Almodóvar en Alemania.⁴⁰

En este apartado, si bien se sigue esencialmente lo postulado en el anterior, se busca la aplicación de dos conceptos de la Teoría de los Polisistemas a la obra del director español y su comportamiento en Alemania:

- *canonización*: si su cine ha entrado a formar parte del canon;
- e *interferencia*⁴¹: si ha interferido de alguna manera en el sistema cultural alemán.

³⁹ Ejemplos como el estreno de la película española *Extraterrestre* (Nacho Vigalondo, 2011), todo un éxito en *Twitter* pero un fracaso absoluto en taquilla, demuestran que el análisis del comportamiento de los usuarios web está aún lejos de ser entendido y, por tanto, modelizado.

⁴⁰ Este apartado del capítulo fue realizado en la Universidad de Heidelberg entre diciembre de 2013 y marzo de 2014 gracias a la concesión de una beca predoctoral Förderlinie del Iberoamerika Zentrum y la Universidad de Heidelberg.

Tras analizar las variables que se corresponden con los factores del sistema tal y como procedimos con EE. UU.,⁴² uno de los primeros elementos que quisiéramos destacar hace referencia a la fecha de estreno de sus películas. La primera en llegar a salas comerciales fue *La ley del deseo*, en 1987. Esta producción tuvo su lanzamiento oficial en el Festival de Berlín, donde recibió el premio Teddy a la mejor película de temática homosexual. La obra, de gran éxito de crítica, se convirtió en un acontecimiento dentro del festival para la comunidad gay y, como consecuencia, la distribuidora alemana Concorde la estrenaría cuatro meses más tarde. Es importante resaltar que ésta es la sexta película de Almodóvar, ¿qué sucedió entonces con las anteriores? Pues que algunas se estrenaron en cines y otras no, tal y como veremos a continuación.

Este proceso de canonización de la cinematografía de Almodóvar en Alemania no se puede entender correctamente si no se tiene en cuenta lo sucedido en EE. UU. en 1989, cuando se produce el primer gran hito internacional en la carrera del director manchego con el estreno de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Este éxito se debe -además de a las cualidades artísticas de la película- al haber sabido adaptar perfectamente ciertos modelos del cine clásico hollywoodiense, en concreto las *women pictures*, con la filmografía de Howard Hawks como paradigma. Como síntoma de esta buena acogida, valga el hecho de haber obtenido numerosos premios, incluyendo una nominación a los Premios Oscar⁴³.

Lo relevante para nuestra investigación es que la película suscitará el interés de una *major* como la Twentieth Century Fox, que se hará con los derechos para su distribución mundial. Será así como vuelva a estrenar en Alemania con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, ahora con una fuerte promoción al modo americano. Así, el cine *underground* de sus inicios, con una acusada sensibilidad *queer*, será reemplazado tras este estreno por producciones más asequibles para el gran público y

⁴¹ La conceptualización de la *interferencia* intra o inter sistémica será tratada más adelante.

⁴² El lector advertirá la ausencia en el análisis de algunas variables que sí fueron estudiadas en el ámbito norteamericano. Exploradas infructuosamente diversas vías, ha sido finalmente la no constancia de bases de datos que proporcionen una información veraz lo que ha provocado que, en algunos casos, no se haya podido realizar un completo estudio comparativo entre los dos países.

⁴³ Mejor película extranjera en 1989.

cargadas de connotaciones que remiten al cine hollywoodiense. Esta comedia se convertirá en la quinta producción más taquillera del año en Alemania (excluyendo de este listado a las películas nacionales y las de Hollywood), logrando alcanzar nuevos *targets* más allá de la comunidad gay. Además, el éxito de esta comedia provocará que se estrenen a partir del año siguiente parte de su filmografía previa. Tras el lanzamiento de su siguiente obra, *Fessle mich! (¡Átame!, 1990)*, sus películas se podrán ver en salas con completa normalidad, es decir, a los pocos meses de su *première* en España (Fig. 7).

Título alemán	Título original	Estreno Esp. (ICAA)	Estreno Dem. (ff.a.de)
			NO ESTRENADA
Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande	Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón	1980	
Labyrinth der Leidenschaften	Laberinto de pasiones	1982	22/09/1990
Das Kloster zum heiligen Wahnsinn	Entre tinieblas	1983	NO ESTRENADA
Womit hab' ich das verdient?	¿Qué he hecho yo para merecer esto?	1984	18/04/1991
Matador	Matador	1985	19/07/1990
Das Gesetz der Begierde	La ley del deseo	1987	11/06/1987
Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs	Mujeres al borde de un ataque de nervios	1988	23/02/1989
Fessle mich!	Átame!	1990	16/08/1990
High Heels - Die Waffen einer Frau	Tacones lejanos	1991	12/03/1992
Kika	Kika	1993	17/03/1994
Mein blühendes Geheimnis	La flor de mi secreto	1995	22/02/1996
Live Flesh – Mit Haut und Haar	Came trémula	1997	07/05/1998
Alles über meine Mutter	Todo sobre mi madre	1999	04/11/1999
Sprich mit ihr	Hable con ella	2002	08/08/2002
La mala educación – Schlechte Erziehung	La mala educación	2004	30/09/2004
Volver – Zurückkehren	Volver	2006	03/08/2006
Zerrissene Umarmungen	Los abrazos rotos	2009	06/08/2009
Die Haut, in der ich wohne	La piel que habito	2011	20/10/2011
Fliegende Liebende	Los amantes pasajeros	2013	04/07/2013

Fig. 7. Fechas de estreno de las películas en España y en Alemania.

Para interpretar los datos de taquilla y de crítica se ha usado un análisis comparativo con EE. UU. (Fig. 8). Tras dicho análisis se puede comprobar cómo los resultados son muy similares en sendos países. Queda así demostrado que su recepción, a pesar de haberse efectuado en dos ámbitos culturales tan distintos, no dista de forma significativa. Además, si comparamos las líneas de tendencia, tanto de crítica como de espectadores, vemos que su comportamiento es prácticamente idéntico, indicándonos que una buena acogida por parte de la crítica conlleva unos buenos resultados de taquilla -en el apartado de la crítica colocamos la puntuación media recibida sobre la línea de tendencia-. Tenemos que mencionar que las fuertes desviaciones observables en la gráfica se deben a agresivas estrategias llevadas a cabo en la distribución de algunas de sus películas, como puede ser el caso de *Volver*, cuando las distribuidoras, tanto en EE. UU. como en Alemania, lanzaron unas campañas de promoción mucho mayores de las realizadas anteriormente con su cine, accediendo así a un circuito de salas de

proyección mucho más extenso -por ejemplo, tendrá una amplia presencia en los multicines de complejos comerciales, compitiendo en taquilla con otras películas de fuerte impronta comercial-.



Fig. 8

Por último, comentaremos algunos casos que ilustran cómo funciona el cine de Almodóvar en el ámbito alemán desde el factor institución. Entre los listados elaborados por críticos cinematográficos, mencionaremos la monografía *Cien clásicos del cine de Taschen* (2011), que, bajo la dirección de Jürgen Müller, recoge una selección de las mejores películas de la historia del séptimo arte. En este selecto grupo aparece *Todo sobre mi madre*. A cada título incluido en esta obra le acompaña una reseña crítica y una pequeña biofilmografía del director. Es muy reveladora la que hace referencia al realizador español:

En la década de 1980, Almodóvar se convirtió en el icono de la cultura gay española y fue el invitado de honor de varios festivales internacionales. Su sátira mordaz aseguraba la venta total de las entradas de las proyecciones *golfas* de sus películas y finalmente se alzó como gran figura del cine artístico europeo. (Müller, 2011:764)

Hay en esta descripción una visión histórica de la trayectoria del autor, desde su consideración como icono de la cultura gay hasta su posicionamiento como cabeza visible del cine europeo. En este reconocimiento en Alemania tiene una importancia

capital la labor realizada por las filmotecas, que le dedicarían diferentes retrospectivas. La primera de ellas fue celebrada en Múnich del 5 al 20 de junio de 1990, motivada por el éxito internacional de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Gracias a este ciclo se pudieron ver todas las películas anteriores del director español por primera vez en Alemania.⁴⁴

Una vez observadas estas variables, es el momento de determinar si el cine de Almodóvar ha provocado algún tipo de *interferencia* en el sistema cultural alemán. Según Rakefet Sela-Sheffy (2003) son necesarios tres pasos para que esto se produzca. El primero se correspondería con la importación de productos; la segunda con la traducción, ya sea interlingüística o intersemiótica; y por último la reproducción, donde se ejecutan y consumen productos de forma transparente y de acuerdo a un modelo introducido por un producto cultural o un conjunto de ellos. Es en este último momento, al producirse la naturalización de un elemento externo, cuando tiene lugar la *interferencia* propiamente dicha, que a su vez es la forma de canonización más depurada por la transparencia con la que impone su modelo.

A continuación se señala cómo ha ido evolucionando la penetración de su cine en el sistema alemán atendiendo a las distintas fases expuestas, comenzando con la importación de sus películas. Observando los paratextos correspondientes a los carteles usados en Alemania para estrenar sus películas (Fig. 9), vemos que prácticamente la totalidad, exceptuando dos, son exactamente los mismos que los usados en España. Lo único que se ha cambiado ha sido la traducción del título sin variaciones semánticas importantes, es decir, estamos ante traducciones literales. Además, los únicos dos carteles que se han modificado con respecto al estreno en nuestro país ya fueron considerados por la productora El Deseo como alternativa. Estaríamos ante un ejemplo de importación, aunque con la mediación de la traducción interlingüística, no sólo por el

⁴⁴ Otro aspecto a destacar es la atención recibida en el mundo universitario alemán. Valga como ejemplo el Simposio "Pedro Almodóvar: ecos internacionales/ecos alemanes", organizado en la Humboldt-Universität de Berlín entre el 26 y el 29 de septiembre de 2008, y que sirvió de lugar de encuentro y puesta en común de las investigaciones sobre su cine llevadas a cabo desde el ámbito germánico. O bien el *Proseminar* del semestre de verano de la Facultad de Románicas de la Universidad de Heidelberg, dedicado al cine de Almodóvar y dirigido por la profesora Jing Xuan, y donde el autor de esta tesis tuvo la ocasión de participar invitado con la ponencia "Teatralidad y transgresión en la representación de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar".

título en los paratextos, sino también porque las películas estrenadas han sido dobladas al alemán, el modo habitual de consumo de cine extranjero en el país germano.



Fig. 9

En un terreno intermedio entre traducción e interferencia, según el esquema de Sela-Sheffy, se podrían encontrar las diferentes adaptaciones teatrales realizadas a partir de su cine en Alemania y/o en alemán.⁴⁵ El primer ejemplo se corresponde con una pieza escrita por Volker Maria Engel a partir de la película *¡Átame!* El título del espectáculo es *Fessle Mich!*⁴⁶ (Fig. 10), puesta en escena por el director Rafael Sánchez. Hijo de españoles y nacido en 1975 en Basilea, pero con una formación teatral recibida completamente en Alemania, cuenta con una trayectoria ascendente que le ha llevado desde el 2011 a trabajar con diferentes montajes en el Deutsches Theater de Berlín (con

⁴⁵ Aunque no hemos analizado este aspecto en EE. UU. por no poder contar con el acceso a información de primera mano como en el caso de Alemania, debemos señalar el estreno en Broadway del musical basado en la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La obra, con música y letras de David Yazbek y libreto de Jeffrey Lane, fue titulada *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* y estrenada en el Belasco Theatre de Nueva York el 4 de noviembre de 2010. A pesar de la expectación, recibiría críticas negativas desde diferentes medios, y no sería el éxito que se suponía a pesar de lograr tres nominaciones a los Tony Awards. Así lo demuestra esta crítica de Ben Brantley, redactor en *The New York Times*: "As in the 1988 Pedro Almodóvar movie that inspired this star-jammed musical, Valium is consumed in large quantities by many characters. That is so pharmaceutically irresponsible. What this production needs - immediately and intravenously- is Ritalin" (2010). Permanecería en cartel sólo hasta el 2 de enero de 2011. Algo muy diferente sucedería con su nueva versión estrenada en el teatro Playhouse del West End londinense el 13 de enero de 2015. Dirigida, como en EE. UU., por Bartlett Sher en una versión totalmente renovada, recibiría un trato mucho más favorable por parte de la crítica.

⁴⁶ El personaje de Ricky en esta obra fue interpretado por Daniel Wahl, y el de Marina por Susanne Abelein.

montajes como el *Corolianus* de Shakespeare de 2012 como una de sus mayores cotas artísticas). El director suizo, tras formarse y trabajar en Alemania, vuelve en 2003 a Basilea para poner en escena la pieza citada, y casi inmediatamente después *Lola, eine Nymphomanie*, una continuación de la primera obra. El espectáculo, que giraría por diferentes ciudades de Alemania, supone una relectura en forma teatral del cine de Almodóvar, a través de una puesta en escena colorista y basándose en las relaciones entre los diferentes personajes, todo cargado de un fuerte carácter pasional.



Fig. 10 - *Fessle mich!* (dir. Rafael Sánchez, 2003)

Otro ejemplo de intermedialidad lo hallamos en *Ich wollte schon immer eine chica Almodóvar sein*, obra dirigida por María Cabrera Rivero. Si bien puede que esta pieza teatral no parezca muy significativa -dado que ha sido puesta en escena por una española, aunque eso sí, formada en Alemania-, nos resulta relevante que el teatro de Leipzig apostara por esta producción, con un elenco cien por cien alemán. Esta obra (Fig. 11), donde la autora adapta varios textos de Almodóvar y usa parte de la iconografía pop y caribeña más reconocible de sus películas, fue estrenada en 2011.



Fig. 11 - *Ich wollte schon immer eine chica Almodóvar sein* (dir. María Cabrera Rivero, 2011)

Por otra parte, un hito internacional en las adaptaciones del cine del realizador español al teatro lo constituye *All about my mother*, del dramaturgo australiano Samuel Adamson, pieza escrita originalmente para su estreno en 2007 en el mítico teatro Old Vic londinense. Tras su paso por la capital inglesa, fue traducida al alemán por Frank Heibert. La pieza, ya bajo el nombre de *Alles über meine Mutter*, fue estrenada el 11 de septiembre de 2009 en el Volks Theater de Viena con la dirección del holandés Antoine Uitdehaag y un numeroso reparto (Figura 12).⁴⁷



Fig. 12 - *Alles über meine Mutter* (dir. Antoine Huitdehaag, 2009)

⁴⁷ Escenografía: Martin Kukulies. Vestuario: Erika Landertinger. Iluminación: Michael Zerz. Dramaturgia: Irene Girkingner. Reparto: Simon Mantei (Esteban), Ulli Maier (Manuela), Katharina Vötter (Nina Cruz), Maria Bill (Huma Rojo), Marcello de Nardo (Agrado), Andrea Bröderbauer (Hermana Rosa), Vera Borek (Madre), Lola (Günter Franzmeier), Johanna Mertinz (Alicia, monja, actriz), Günther Wiederschwinger (Mario del Toro, Ginecólogo), Andy Hallwaxx (cliente, Alex), Angela Šmigoc (Isabel, enfermera).

Esta pieza, con la misma traducción de Frank Heibert, fue estrenada el 28 de octubre de 2011 en Alemania por el Lübeck Theater, con la dirección del veterano Pit Holzwarth (Fig. 13). En esta ocasión tanto el equipo técnico como el artístico serán completamente alemanes, suponiendo además un éxito de crítica.



Fig. 13 - *Alles über meine Mutter* (dir. Antoine Huitdehaag, 2011)

Vistos estos ejemplos de traducción intersistémica (intermedial en su contenido semiótico), ¿dónde podremos encontrar pues las interferencias? Nuestra primera hipótesis se ciñe a la aparición de neologismos. En este caso señalamos aquí *almodovaresk*⁴⁸, un ejemplo de neologismo a partir del antropónimo y del que citaré varios casos, diferenciados entre sí por la gradación que muestran en su uso. En el primer ejemplo vemos cómo es usado para hablar, en una revista especializada de cine, sobre una película danesa; el segundo pertenece a la crítica de una película italiana en un periódico; el tercero sobre una película española en prensa generalista. Pero la casuística más interesante se corresponde con el cuarto ejemplo. Aquí se puede contemplar cómo se usa el adjetivo para hablar de una novela, con lo cual ya no se está

⁴⁸ Dejamos constancia aquí de la detección del uso también del neologismo *almodovarisch*, pero con una presencia muy inferior. Por ello, hemos optado por *almodovaresk* para realizar la investigación, por ser mucho más habitual y por las connotaciones lingüísticas que tiene respecto a otros términos asociados a su cine, como *grotesk*.

hablando en un contexto cinematográfico. Además, es una publicación correspondiente a un diario de gran difusión como *Die Welt*. Podemos contemplar cómo la distancia entre el referente original y el uso semantizado del neologismo -aquí ya no hay referencia ni al cine ni a Almodóvar como realizador- es un claro ejemplo de interferencia, al presuponersele a un lector medio las competencias suficientes para entender esta adjetivación. La interferencia cultural se ha producido en el sentido en el que este nuevo término ha sido acuñado y está teniendo un uso en prensa de variada tipología.

„Sein auf tarantinoeske, **almodovareske** Weise überdrehter Genre-Zwitzer wird durch ein ausgezeichnetes Drehbuch und eine zügige, ökonomisch durchdachte Inszenierung zusammengehalten...“ ROSCHY, Birgit (2009) „*Kærlighed på film* (Dänemark 2007. R, B: Ole Bornedal).“ En: *EPD Film – Das Kinomagazine*, 4, 2009.

Ejemplo 1

„Im Italienischen heißt diese anfangs leicht **almodovareske** Komödie: "Mine vaganti".“ LUTZ, Cosima (2010) „Ein Pasta-Imperium ist nichts für weiche Kerle“. En: *Berliner Morgenpost*, 15 julio 2010.

Ejemplo 2

„Arévalos nimmt die Gewichtsprobleme seiner Figuren zum Anlass für einen soziomoralischen Rundumschlag durchs spanische Mittelstandsleben, der auch den keineswegs übergewichtigen Therapeuten Abel einschließt und **almodovareske** Schrägheit mit Seifenoper- Motiven und -optik kombiniert.“ REICHER, Kolja (2010) „Spaziergang zu den Eisbergen: Beach House spielen im Lido“. En: *Der Tagespiegel*, 02 julio 2010.

Ejemplo 3

„Der **almodovaresk** anmutende Titel dieses autobiografisch gefärbten Debüts verschweigt ein wenig, dass er mehr von einer Vatersuche handelt. En: *Die Welt*, 13 diciembre 2013.

Ejemplo 4

Comparando los usos de *almodovarian* en EE. UU. y de *almodovaresk* en Alemania, podemos advertir cómo apuntan en una dirección muy similar. Lo cómico (*komisch*), lo colorido (*farbig*, *bunt*), lo pasional (*leidenschaftlich*), la autorreferencialidad (*der Selbstreferentialität*), la identidad sexual (*sexueller Identität*), los gays (*die Schwulen*)... son sólo algunos de los elementos que se destacan en las críticas que hacen referencia a estas películas de Almodóvar.

El siguiente ejemplo también sería una muestra de interferencia, en este caso más allá de la práctica artística, ya que hace referencia al ámbito de los negocios. Estamos hablando del caso del Hotel Almodóvar, en Berlín⁴⁹. Por el logo se podría

⁴⁹ El hotel está ubicado en Boxhagener Straße 83, Berlín. Más información disponible en su web <http://www.almodovarhotel.de>.

suponer que se usa la concepción más estereotipada sobre el cine del director manchego, sobre todo si nos atenemos al uso del color rojo, una de las constantes formales en su filmografía. Pero atendiendo a las imágenes del interior del hotel presentes en la web, la situación difiere, ya que la estética *new age*, con predominio de colores neutros en tonalidades relacionadas con la naturaleza, domina la decoración tanto de las habitaciones como de los espacios comunes (Fig. 14).

Lo interesante será descubrir las pinturas murales que decoran el exterior. Las imágenes reproducidas pertenecen a la película *Los abrazos rotos*. Es muy interesante que ésta sea la película elegida para ilustrar la fachada, porque precisamente en dicha película Almodóvar realiza un avance notable en la estilización de su cine. Abandona el barroquismo *kitsch* de sus inicios y adopta un estilo mucho más sobrio. Lo caribeño es sustituido por referencias a la pintura de René Magritte, por ejemplo. El bolero es reemplazado por la música de la cantautora estadounidense Cat Power... Toda una serie de elementos que contribuirían a un acabado formal mucho más depurado, un proceso que culminaría con su siguiente película, *La piel que habito*. Tras su estreno en el festival de Cannes del año 2009, la crítica sintió cierto desconcierto por este cambio de registro. Supuso un desafío de interpretación debido a que exigía un nuevo enfoque a la hora de afrontar esta obra. Como apuntaron diversos medios, el "problema de *Los abrazos rotos* es que Almodóvar es ya, definitivamente, otro director que el que firmó *Mujeres al borde de un ataque de nervios*" (Costa, 2009), algo que muchos no le perdonaron.⁵⁰

Axel Benz, co-propietario del hotel, al ser preguntado por la elección del cineasta manchego como fuente de inspiración para su negocio, respondió que dicha decisión se debió a que era su director favorito. Él y sus socios habían querido crear un hotel "so innovative, courageous and sensual as his movies"⁵¹. Vemos cómo en el hotel se han apropiado de una interpretación de la obra de Almodóvar lejos de sus aspectos meramente formales. Los tres adjetivos usados para describir su hotel -innovador,

⁵⁰ No todo fueron críticas tibias. Hubo quién en España alabó esa capacidad de reinención, como en esta reseña de Beatriz Martínez (2009): "Almodóvar tenía material suficiente para realizar un melodrama que embruteciera a la audiencia a base de lágrimas. Pero en esta película no se llora. Y esa aspereza emocional es todo un símbolo de valentía por parte del director manchego, un signo de independencia que lo sitúa por encima de las convenciones y que lo eleva más allá de su condición de autor".

⁵¹ Extracto de la correspondencia mantenida por correo electrónico con la dirección del Almodóvar Hotel.

sensual y valiente- muestran cómo se ha conceptualizado su cine contemplando su evolución estética a lo largo de los años. No es el cine transgresor, *queer* o colorista de sus inicios el que ha atraído a estos empresarios, sino la evolución de su cine, llegando inclusive hasta sus últimas películas.

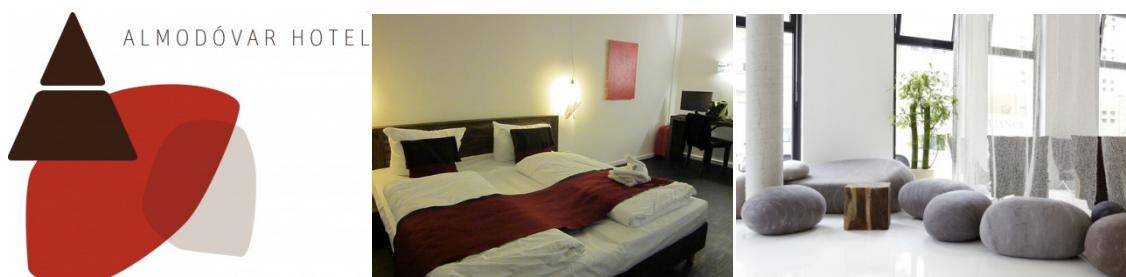


Fig. 14 - Logo y fotos del interior del Almodóvar Hotel.

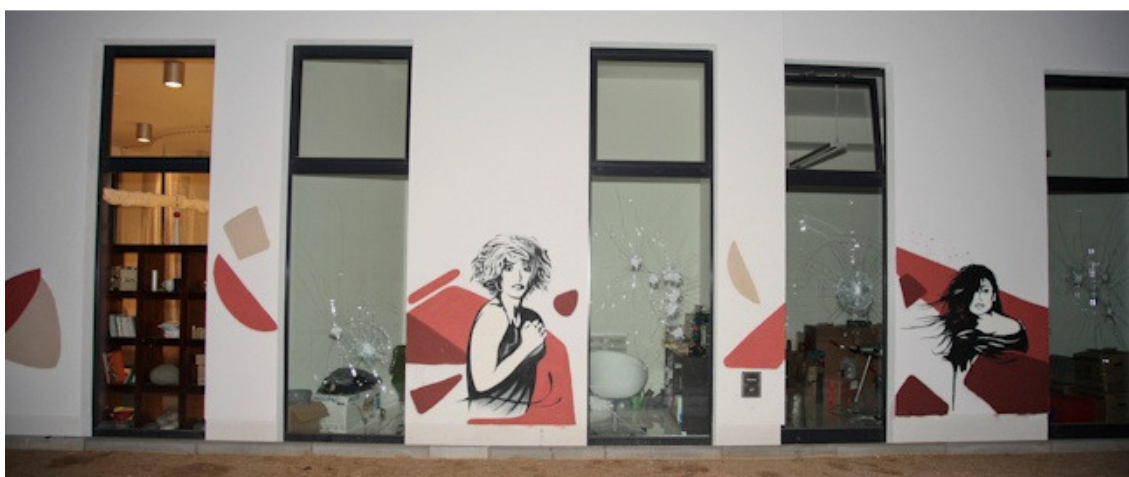


Fig. 15 - Fachada lateral del Almodóvar Hotel.

En resumen, el cine de Almodóvar irrumpe en Alemania gracias a su presencia en competición en el Festival de Berlín con la película *La ley del deseo*, convirtiéndose en un hito entre el colectivo LGBT y pasando a convertirse en una obra esencial dentro del canon *queer* (canon periférico). El siguiente estreno en salas comerciales, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, se realiza siguiendo las estrategias de *marketing* y distribución del cine de Hollywood. Esto provoca que la recepción pase de una minoría *queer* a otra de carácter *mainstream* (fenómeno de transferencia o traslación interna para entrar a formar parte del canon central). A partir de este momento su estilo queda codificado como *cine de autor*, pero de consumo asequible por parte de diferentes grupos sociales, además cada vez más amplios. Películas como *Volver* se convertirán en importantes éxitos, mientras que otras, como *La mala educación*, romperán su idilio con el público al no coincidir con el *horizonte de expectativas* del espectador y centrarse

además en temas ajenos a la tradición cultural e histórica germana, como el catolicismo que critica el filme.⁵²

Gracias a todo esto es detectable en el sistema cultural alemán cierta codificación de su cine, como es deducible a partir del empleo del neologismo *almodovaresk* tanto en prensa especializada como generalista. Además, la atención hacia su obra se cierne en torno a una visión global histórica, no sólo a los títulos del pasado que le reportaron fama internacional.

Se puede contemplar cómo la acogida de su cine en Alemania es bastante similar a la de EE. UU. y cómo ambas están conectadas mediante el factor *mercado*. Este tipo de análisis culturales transnacionales -dentro del marco teórico de la Teoría de los Polisistemas- supone una fuente de información valiosísima. En el contexto globalizado de la cultura de nuestros días, una simple decisión de un ejecutivo en su despacho -en este caso la decisión de una *major* norteamericana de distribuir mundialmente *Mujeres al borde de un ataque de nervios*- puede tener consecuencias a largo plazo en la difusión y recepción de un producto cultural. Y gracias a esto un lector cualquiera, desayunando delante de su periódico, podrá descifrar leyendo la crítica a una novela qué significa *almodovaresk*.

Su cine se ha conceptualizado en torno a algunas constantes como el empleo del melodrama, del *camp* o de la intertextualidad, todas características relacionadas con la idea de artificio y que evidencian la enunciación, algo que lo aleja de los presupuestos del cine clásico y su Modo de Representación Institucional. La dramaticidad de estas películas, material de partida excelente para dar origen a obras teatrales como hemos constatado, es otra de las consecuencias más sorprendentes de la recepción de su cine, derivada además de la presencia de unos rasgos teatrales que analizaremos más adelante.

⁵² No hay que desdeñar así mismo la presencia de intertextos como *Café Müller* de Pina Bausch o de las relaciones que son perceptibles con el cine de Fassbinder, que indudablemente contribuyeron a una atención mayor hacia su cine en Alemania. Estas relaciones serán analizadas en capítulos posteriores de esta tesis.

Capítulo 3.
REPERTORIO, INTERFERENCIAS Y
CONTEXTO SOCIOLÓGICO EN EL
CINE DE ALMODÓVAR.

3. REPERTORIO, INTERFERENCIAS Y CONTEXTO SOCIOLÓGICO EN EL CINE DE ALMODÓVAR.

3.1. Conceptos básicos de repertorio e interferencia intersistémica.

Analizar el cine producido por Almodóvar exige una interpretación del contexto socio-cultural desde el que desarrolló su obra. Supone añadir al análisis textual toda una serie de elementos que trascienden este nivel, de tal manera que se propicie un mejor entendimiento de nuestro objeto de estudio.

Si bien han sido numerosos los trabajos académicos que han efectuado sus investigaciones desde un punto de vista biográfico, haciendo especial hincapié en el cine de Almodóvar como un claro reflejo de la España de la Transición, se hace necesaria una aproximación que añada a este enfoque el análisis de los modelos culturales vigentes tanto en las décadas precedentes -en los que Almodóvar se educó durante su infancia y adolescencia- como posteriores -ya que nuestro estudio es diacrónico- llegando hasta la actualidad. Esto posibilitará un acercamiento global a su obra, tradicionalmente limitada a la interpretación a partir de este momento histórico, obviando matices imprescindibles para entender correctamente su filmografía. A los evidentes y llamativos referentes como el *punk*, John Waters o el *underground*, habría que sumarle otras manifestaciones culturales que integran el panorama en el que se formó, y desde el que crea, Almodóvar.

La importancia del análisis del contexto sociocultural a la hora de abordar el estudio de cualquier práctica discursiva ha sido considerada y desarrollada teóricamente por diversos investigadores. Como ejemplo Jenaro Talens, quien así habla en este sentido en torno a la Transición española y los Novísimos:

Una historia de la poesía de la generación que tuviese pretensión de verosimilitud debería, por ello, partir del análisis del marco sociológico y cultural que hizo posible su nacimiento, entendiéndolo no como una cadena temporal de antes a después sino como una malla donde todas las piezas se articulan en un presente contradictorio pero unitario. (1995a:76)

Se vislumbra aquí su preocupación por analizar cualquier fenómeno generacional desde diferentes variables, partiendo de la cultural y sociológica, pero sin excluir otras más convencionales. Lo más interesante es ver cómo Talens defiende una interpretación histórica de los hechos y cómo destaca la necesidad de la observación de la interrelación entre todas las partes constituyentes del discurso crítico. Entronca implícitamente así con las teorías sistémicas en la concepción heterogénea del sistema literario y en la funcionalidad de sus partes constituyentes, donde ese "marco sociológico y cultural" podría asimilarse a lo que desde la Teoría de los Polisistemas ha venido a llamarse *repertorio*.

Even-Zohar nos dice que sin este repertorio, compartido por un grupo social más o menos amplio, no sería posible la comunicación. Es decir, "ningún grupo de personas podría comunicarse ni organizar sus vidas de modo aceptable y con sentido para los otros miembros del grupo" (1997a:32), ya que es necesario que concurren elementos similares que permitan el entendimiento entre productores y consumidores. Ese marco común está presente pues tanto en la producción como en el consumo de cualquier práctica discursiva, y su definición, como en el resto de elementos del polisistema, vendrá marcada por la relación que establece con los otros factores: al productor y consumidor ya mencionados hay que sumarle la *institución* -con la que el repertorio debe establecer contacto directo para que valide su contenido-, o el *mercado* -que será quien lo ponga en circulación para que pueda llegar así al consumidor-.

En cuanto a su estructura, Even-Zohar propone un nuevo término, *repertorema*, para designar a todo elemento individual que integre un repertorio. Junto a los repertoremas se encuentran también los *modelos*, que no son más que pautas que actúan tanto en la creación de un texto como en su interpretación. Dichos modelos son básicos para el entendimiento en cualquier sistema cultural y "consisten en la combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas (temporales) que se imponen sobre el producto" (Even-Zohar, 1997a:35). Como resultado, se constituirá una serie de convenciones que ayudarán al entendimiento y al desarrollo del sistema literario o cinematográfico.⁵³ *Repertorio* podría equivaler pues a la noción de *código* de Jakobson

⁵³ No han sido pocos los autores que han visto demasiado vagas las formulaciones de Even-Zohar en cuanto a la estructura de los repertorios. Frente a esta visión insatisfactoria, investigadoras como Els Andringa han propuesto sus propias formulaciones. La autora, partiendo de la teoría empírica de Schmidt

si no fuera porque aquél incluye tanto las reglas como el material para elaborar un discurso (Even-Zohar, 1997a:31). Por tanto, contaríamos tanto con las palabras como con las referencias y modelos culturales que permiten que dicho material se integre en un determinado texto literario de forma coherente, por ejemplo. Una suma de elementos que determina la creación desde un punto de vista comunicativo.

Así mismo habría que distinguir entre dos tipos: el repertorio central y los repertorios periféricos. Dado que "no existe nunca una situación en la que funcione solamente un repertorio para todas las posibles circunstancias de una sociedad" (Even-Zohar, 1997a:33) hay que diferenciar entre el que, ya sea por razones económicas, institucionales o de mercado, ocupa el lugar de honor en una determinada sociedad, y el resto, que sirve como norma para otros grupos sociales. Estos otros grupos, a su vez, pueden rechazar el repertorio dominante. Es por ello que vamos a tener muy en cuenta, a la hora de analizar los textos que forman parte del repertorio cultural español, qué posición ocupan dentro del mismo. Esta jerarquización no es exclusiva ni de los repertorios ni de las reglas y repertoremas que los integran, sino que también está presente en los modelos, que actúan de modo que "*constrain* people's action in each and every case, given the specific cultural field one is acting in and according to one's position within it" (Sela-Sheffy, 1997:36).

El grado de consolidación de un repertorio, y el modo en el que se ha producido, es determinante en su uso. Sela-Sheffy marca una distinción entre lo que denomina "canon sólido" y lo que llama *Trendsetters*⁵⁴. El primer caso es consecuencia, por ejemplo, de la elaboración de antologías o el trabajo de bibliotecas y museos, cuya misión es alargar en el tiempo la vigencia de un conjunto de prácticas textuales y/o obras. Por otro lado, el segundo grupo se correspondería con las revistas literarias o las galerías de arte (2002:148). La mera presencia en estas publicaciones y espacios de exhibición no asegura prolongar su uso como modelo. Su valor viene determinado por

y aplicándolo al análisis de la recepción de Virginia Woolf en Holanda, contempla tres elementos integrantes del repertorio: el conocimiento de obras que sirven como modelo y marco de referencia, estrategias y convenciones internalizadas que gobiernan tanto la producción como la recepción y comunicación; y un conjunto de valores e intereses que determinan la selección, clasificación y el juicio (Andringa, 2006:526).

⁵⁴ Este sería también el sentido dado por Sela-Sheffy a la canonicidad, más cercana a la noción de lo *fashionable*, o el modo en el que una forma cultural domina sincrónicamente otras formas (1990:513).

lo novedoso, por lo que de original ostenta, de ahí que su durabilidad resulte mermada en muchos casos al ir perdiendo vigencia con el transcurrir del tiempo, lo que dificulta que gran parte de la sociedad pueda llegar a conocerlos. Para recuperar estos ejemplos olvidados por la tradición, la importancia de instituciones como la universidad o las filmotecas resulta esencial. Si no, seríamos dependientes de lo que Wendel V. Harris denominó *canon del día* (1991:44), con lo que nuestro polisistema cultural ostentaría una identidad excesivamente voluble, imposibilitando una normalización mínima que permitiese un entendimiento entre los creadores y el resto de la sociedad.

Esta coexistencia de repertorios provoca un estado de continua tensión dentro del sistema que se va resolviendo con desplazamientos en su interior, que, a su vez, propician la evolución de la cultura⁵⁵. Así, algunos repertorios pasan de ocupar posiciones externas del sistema a otras más centrales, produciéndose el proceso dinámico de canonización ya comentado. La configuración de la sociedad y la evolución en sus consideraciones ideológicas o estéticas serán determinantes para que este proceso de cambio se produzca con más o menos rapidez, y con diferentes gradaciones en cuanto a su intensidad. Así, un determinado grupo social puede usar el repertorio periférico rechazando al canonizado, o a la inversa "for ideological reasons or less dramatic considerations of taste"(Sela-Sheffy, 2003:6), provocando la dinamización dentro del polisistema. Lo que sí se debe conocer es que mientras más repertorios existan en un sistema mayor será la lucha por conseguir esa posición hegemónica dentro del sistema, y mayor será la probabilidad de que se produzca un cambio.

Es interesante para nuestro propósito señalar que un repertorio puede ser usado de forma activa o pasiva. Aquélla se produce cuando se crean elementos que integran ese repertorio haciendo uso de sus modelos, y se actúa de forma pasiva cuando sólo se consumen dichos elementos del sistema, usando para ello también las normas que actúan tanto en la producción como durante el consumo. La profesora Rakefet Sela-Sheffy (1997), atraída por los procesos de formación de identidades culturales, matiza a este respecto. Para ella la Teoría de los Polisistemas, frente a otros marcos teóricos, se interesa más en desentrañar cómo se genera una actividad en el mundo que en cómo se

⁵⁵ Sería ésta también la opinión expresada, especialmente en sus primeras publicaciones sobre los procesos de canonización, por Sela-Sheffy: "literary evolution is discussed in light of the constant shift of canonicity between repertoire of different strata" (1990:515).

interpreta. Explica así cómo predomina el estudio del uso activo del repertorio en los estudios polisistémicos. Ella, a su vez, realiza una doble distinción entre los modelos de interpretación -cómo la gente aprende a usar los modelos-, y los modelos de acción -que versan acerca de cómo dichos modelos son adaptados o transferidos-. La atención de la investigadora israelí se centrará así en el proceso según el cual la sociedad recibe unos modelos determinados y los incorpora a su repertorio. Si dicha incorporación se realiza además de forma naturalizada estaría produciéndose la interferencia intersistémica propiamente dicha, de la que luego hablaremos.

Volviendo a nuestro caso de estudio, hay que señalar que aquí sólo se hará mención de aquellos *repertorios* y *modelos* que han ejercido influencia sobre la obra de Pedro Almodóvar. Esto nos permitirá trascender la crítica biográfica, ampliamente utilizada por otros investigadores (Holguín, 1994; Polimeni, 2004; Vidal, 1988) y que nos separa de nuestro objetivo.⁵⁶ Bien es cierto también que nuestro análisis del repertorio carece de la hondura que requeriría una empresa de tales dimensiones, pero sólo pretendemos reseñar los hitos fundamentales que nos permitan un entendimiento certero del uso del repertorio por parte de Almodóvar. Su originalidad a la hora de usar ciertos elementos del sistema y oponerse a otros se halla en la base de su peculiar forma de hacer cine, donde los modelos son transgredidos, originando un fácilmente detectable estilo personal, "lo almodovariano", tal como anunciamos en el capítulo anterior y analizaremos en profundidad, a través de diferentes puestas en escena, en el capítulo noveno.

Acerca de esta aprehensión de los modelos operantes en el sistema por parte de Almodóvar resulta también muy útil la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu y su aplicabilidad dentro de la Teoría de los Polisistemas⁵⁷, en lo referente a que no es,

como lo quiere el idealismo intelectualista y antigenético, un sistema de formas y de categorías universales, sino un sistema de *esquemas incorporados* que, constituidos en

⁵⁶ Este *modus operandi* sería el usado por Antonio Holguín en su monografía dedicada al director español, para quién "obra y vida aparecen entremezcladas; una es consecuencia de la otra, y en su filmografía las películas corren paralelas a su circunstancia personal, de manera que no la podemos concebir separadamente" (1994:18). Evidentemente no compartimos su opinión, porque la interpretación de su obra trasciende el mero conocimiento de los acontecimientos de su vida privada.

⁵⁷ En esta dirección se manifiesta Rakefet Sela-Sheffy (1997), para quien la reflexión sobre los factores sociológicos es imprescindible para interpretar correctamente el modo de funcionamiento del repertorio en un marco cultural determinado.

el curso de la historia colectiva, son *adquiridos* en el curso de la historia individuales, y funcionan *en la práctica y para la práctica* (y no para fines de puro conocimiento). (Bourdieu, 1979:478)

Si bien hay que evitar enfocar el estudio del producto cultural como resultado exclusivo de un espíritu creador, como se trataría desde una concepción romántica, no hay que rehusar la dimensión personal e individual desde la que se crea, ya que las personas van asimilando, a través de sus estructuras de conocimiento, unos modelos determinados que son interiorizados de acuerdo a "las condiciones materiales de la existencia" (*ibíd.*:448), normalmente de forma parecida a la compartida dentro de un grupo social de similares condiciones que comparten ese *habitus*.⁵⁸

En un sentido similar se expresa Gideon Toury (1995:95) al ubicar las *normas* en un estadio intersubjetivo, basculando entre las reglas generales y los elementos idiosincrásicos. Toury -bien es cierto que refiriéndose a la figura del traductor, aunque desde una visión polisistémica- habla del genio creador modulado por una serie de restricciones socioculturales. Tanto las reglas como la propia personalidad del productor se hallarán así acotando la acción creadora. Hay pues aquí un rechazo a la renuncia de lo personal o biográfico a la hora de abordar el análisis de cualquier actividad sociosemiótica, que deberá tenerse en cuenta para realizar un abordaje consecuente del objeto de estudio.

Almodóvar, nacido el 25 de septiembre de 1949, actuó exclusivamente de forma pasiva en el repertorio (como consumidor) durante las décadas de los cincuenta, sesenta y parte de los setenta. Será en este último periodo, con la Transición como marco sociopolítico, cuando dé comienzo su actividad como creador cinematográfico con cortometrajes como *Salomé* (1978). Si bien esta película puede ser vista como una creación realizada desde postulados *punk*, donde la libertad creativa es perceptible tanto en los aspectos formales como discursivos, no es menos cierto que en su construcción hay inscrita una serie de modelos que ejercen una influencia notable. Desde esa

⁵⁸ La analogía de estructuras sociales es, en palabras de Antón Figuerola, agravada por el hecho de la globalización de un sistema capitalista que impone un modelo similar a diferentes países: "Estos esquemas son homólogos das estruturas sociais ó estaren xeneticamente ligados a elas, porque a exposición repetida ás condicións sociais induce nos individuos disposicións permanentes que interiorizan o entorno social. Esta interiorización desígnaa Bourdieu co nome de *habitus*" (2001:42)

pasoliniana obsesión por reinterpretar temas mitológicos a ese espíritu *underground* que impregna todo el metraje, vemos cómo ciertos modelos son proyectados en su cine siguiendo diferentes estrategias.

Los modelos, a modo general, pueden actuar de forma global sobre un hecho artístico, pero no tiene por qué ser así. Pueden operar sobre un segmento de dicho hecho, sin necesidad de aplicarse de manera monolítica sobre tal acontecimiento. Esto será de especial interés a la hora de examinar experiencias artísticas que incorporen en su discurso diferentes modelos, como puede ser nuestro caso. En *Salomé* se parte de la combinación de la historia de la bíblica Salomé con el sacrificio de Isaac. Abraham se encuentra con la bella mujer del título y le pide que baile para él. Ella le dice que sí, pero sólo si le jura por su dios que le concederá lo que pida. Abraham accede y ella comienza a bailar un pasodoble de forma grotesca y paródica. Se ve así como el modelo pasoliniano -la reinterpretación del tema bíblico- queda en suspenso durante este interludio -largo en proporción al metraje completo- al ser sustituido por otro que enlaza con el género de la revista española. Es llamativo ver también aquí la alternancia de dos modelos periféricos en 1978, pero que con el tiempo variarían en su posicionamiento, aunque en direcciones opuestas: si el director italiano ha sido elevado al panteón de los mejores directores europeos, este género español sigue perdiendo vigencia hasta su práctica sustitución por otros similares como el teatro musical.⁵⁹

Es importante resaltar que la creación se realiza, en términos generales desde el punto de vista de la historia del arte, siguiendo las premisas de un determinado modelo, o bien actuando contra el mismo. Un producto se ejecuta reproduciendo un paradigma o bien subvirtiéndolo, pero lo que permanece inmutable es ese modelo, tomado siempre como punto de partida en una u otra dirección. Desde esta perspectiva hay que entender que la pintura cubista surja gracias a la pintura realista. La descomposición del objeto a representar en superficies, y la recolocación de las mismas siguiendo nuevos criterios artísticos, tiene total dependencia de la pintura canonizada en

⁵⁹ Excepcionalmente compañías como La Cubana han intentado recientemente recuperar este género dignificándolo con obras como *Cómeme el coco, negro* (1989). Será uno de los pocos intentos en décadas recientes de rescatar este popular género español.

ese momento, *contra* la que se crea.⁶⁰ Sólo con el paso del tiempo, hasta que no se modeliza esta nueva forma dando lugar a la nueva categoría "pintura cubista", estaríamos hablando de desvíos de la norma, bien por desconocimiento o mala praxis o, como en este caso, de forma intencionada. La alteración en el orden y uso de la norma, ocasiona pues nuevos modelos.

Lo que queda claro, como dice Patrice Cattrysse siguiendo los postulados de Toury, es que las normas son imprescindibles, ya que sin ellas no es posible la comunicación:

La liberté totale exclurait tout possibilité de communication et elle entraînerait au contraire le chaos. Le fonctionnement des normes se manifeste à travers la récurrence d'options analogues sélectionnées dans des situations également analogues. (1992a:25)

En la segunda parte de esta cita se percibe el regreso de nuevo a la idea de *habitus* de Bourdieu al exigir la coincidencia de situaciones análogas, y de forma repetida en el tiempo, para que se lleve a cabo la normalización de un comportamiento o práctica discursiva. Cattrysse expone cómo esas normas requieren una actualización colectiva para que se codifiquen y puedan ser distinguibles como tales. Se requiere el uso y el reconocimiento por un ente colectivo para su consolidación. Así, las desviaciones individuales, en su opinión, por muy originales que sean, no se constituirán en norma sin la intervención de este sujeto plural que -valga la redundancia- la normativice.

En los próximos capítulos, además de afrontar un primer nivel textual en el que se analizará el uso de diferentes *repertorios* en las obras de Almodóvar, se verá cómo algunos modelos foráneos han operado realizando *interferencias* en el sistema cultural español. Usaremos el cine de Almodóvar de nuevo como ejemplo. La incorporación de elementos tanto de la alta como de la baja cultura, ya sea española como extranjera, supone un material de partida excelente para debatir acerca de la transferencia de elementos de un sistema cultural a otro así como de los desplazamientos internos que se producen en el mismo.

⁶⁰ Huelga decir que en este proceso de creación influyó decisivamente también la incorporación de un nuevo modelo, el del arte africano proveniente de las colonias europeas. Sería éste un claro ejemplo de *interferencia*, dado que su incorporación al arte europeo se ha producido de forma naturalizada, tanto que nadie en primera instancia nadie piensa en África en el momento que se menciona "arte cubista".

Desde un punto de vista teórico, y por su aplicabilidad a nuestro objeto de estudio, nos resulta también de gran utilidad la definición de *interferencia* ofrecida por Rakefet Sela-Sheffy:

The notion of interferences has been proposed specifically with reference to situations where goods and practices imported from one culture to another become "domesticated" in the target culture, and generate new local forms of production and consumption. (2003:2)

Esta noción de *interferencia* indicada viene determinada por el contacto entre dos sistemas culturales, y siempre desde el punto de vista de la influencia de la entidad extranjera en la local, casi siempre de forma unidireccional. La naturalización de estos modelos en la realización de cualquier obra en la cultura receptora -una vez que se han importado, traducido y reproducido con total transparencia- constituye la interferencia en su grado máximo. La creación de nuevos productos culturales en la sociedad de llegada, en la que no es necesario conocer el contexto de ese *modelo* empleado en la creación en la sociedad de partida para descifrar el mismo, supone un éxito extremo a la hora de trasponer elementos idiosincrásicos de una cultura sobre otra.

La definición que, partiendo de la Teoría de los Polisistemas, Marijan Dovic nos proporciona de la interferencia literaria nos parece también de gran utilidad por lo conciso: "Interference is when a source literature becomes a source of direct or indirect borrowings in the target literature" (2004:69). Bien es cierto que Sela-Sheffy (2003) ya había proporcionado una explicación mucho más amplia y compleja, pero nos interesa ver cómo la profesora eslovena explicita que esos préstamos de la cultura original pueden ser directos o indirectos. Esto deja translucir que a la hora de realizarse esos préstamos se puede establecer una gradación en la transparencia de los mismos. Será pues importante tener en consideración esta jerarquización a la hora de analizar las interferencias producidas, ya que mientras más pura sea significará que se ha hecho de forma más naturalizada. Un ejemplo de este grado máximo de interferencia podría ser la presencia del cajón, instrumento de percusión peruano incorporado a los espectáculos flamencos gracias a la innovación del músico español Paco de Lucía, y que es hoy en día indisoluble de este género musical, sin ninguna connotación al país andino. Una situación muy similar sería la de los mantones de Manila, prendas chinas que llegaron

desde la colonia filipina, dónde se comerciaba con ellas, a la metrópoli, y que a partir de ese momento se asocian a la mujer española. La interferencia se ha producido gracias a la aculturación de estos elementos, al disociarse de sus contextos originales y realizarse una apropiación naturalizada por parte de la cultura receptora.

En los capítulos siguientes, además de explicitar los modelos pertenecientes a diversos ámbitos de la creación artística que operan en el sistema cultural español desde los años cincuenta hasta nuestros días⁶¹, mencionaremos ejemplos del uso de los mismos por parte del realizador manchego. Será interesante ver cómo emplea tanto elementos que forman parte del canon central como otros más periféricos. Especialmente peculiar será constatar que ese "reciclaje" cultural que realiza con su cine ha provocado que ciertos modelos periféricos, cuya vigencia ha perdido valor con el tiempo o simplemente han permanecido al margen siempre, sean reconsiderados desde otro punto de vista: lo trasnochado y pasado de moda será visto ahora como una "sophisticated allusion, rather than a pathetic misunderstanding of the cultural repertoire" (Sela-Sheffy, 2002:149).

La originalidad de su cine viene determinada, por tanto, por la asunción de diversos modelos culturales, sin realizar distinciones por su posicionamiento en el sistema ni atender a jerarquizaciones de ningún tipo a la hora de incorporarlos a su cine. También será peculiar por la transgresión de las normas activas en el sistema, que hacen que esos modelos sean modulados de forma novedosa. A continuación veremos los modelos culturales y los textos más relevantes dentro del sistema cultural que determinaron el cine de Pedro Almodóvar, así como algunos ejemplos de su uso activo. En el capítulo noveno, en cambio, abordaremos las adaptaciones del arte escénico en sus películas, para intentar deducir las normas transposicionales empleadas. Tras este proceso esperamos obtener conclusiones acerca de esa sensación de teatralidad observada en sus películas por el uso de *normas individuales*.

⁶¹ Como ya se ha comentado, se analizarán tanto los repertorios activos en la tradición española como los surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ceñirnos exclusivamente al operante en los setenta sería reducir las miras de esta tesis, ya que la formación de estos nuevos repertorios, que serían canonizados con el tiempo, "is usually preconditioned by a prolonged -if less conspicuous- process where conformity with an existing canon prevailed" (Sela-Sheffy, 2002:155).

3.2. Del franquismo a la Posmodernidad: contexto sociológico.

Almodóvar se mueve en torno a dos ambientes claramente diferenciados. Por una parte la presencia de una educación franquista y de provincias. Por otra, la ruptura que supuso el movimiento dialógico conocido como la Movida madrileña. Ambos lograrán definir la idiosincrasia de Almodóvar. Si bien su primer cine es visto como la mejor expresión del momento cultural que se estaba viviendo, siendo considerado como cronista de este momento histórico -especialmente con películas como *Laberinto de pasiones-*, no se debe en ningún momento desdeñar la impronta del anterior modelo sociopolítico, ya que sin él sería imposible entender este movimiento de oposición.

En este mismo sentido se manifiesta José B. Monleón, donde apela a la consideración de este aspecto tomando las precauciones necesarias, cierto distanciamiento que propicie un análisis certero sin desequilibrios notorios:

La identidad última de la era franquista deberá ser comprendida a través de la efectividad con la que consiguió afianzar sus estructuras ideológicas de base a lo largo y ancho del espectro político. Lo cual no quiere decir, como afirmaba Jaime de Salas en un editorial de *Cambio 16* (octubre de 1985), "Franco también es usted", que la represión fuera internalizada hasta el punto de formar parte del ser español contemporáneo. Las responsabilidades del ejercicio del poder no deben ser confundidos con ciertas ineficacias a la hora de plantear conceptualizaciones de resistencia. (1995:8)

Este análisis del ámbito sociocultural consistiría en describir ese *habitus* expuesto por Bourdieu, teniendo en cuenta que se buscará sólo determinar cuál es el marco común desde el que partir para la interpretación de gran parte de lo acontecido, tanto en esa época como con posterioridad. Se trata de exponer de forma clara la conexión entre la esfera extrapersonal y la intrapersonal. A este respecto las propuestas de Even-Zohar y Bourdieu ya mencionadas son de gran utilidad por relacionar la serie literaria, o las vecinas, con la sociedad⁶² (Figuroa, 2001:31), otorgando la complejidad que el análisis del polisistema cultural español requiere.

⁶² Antón Figuroa asegura, en su análisis sistémico de la configuración de la literatura nacional gallega, que "as propostas de Even-Zohar e Bourdieu son propostas globais que axudan a entender as razóns históricas dos fenómenos e, polo tanto, implican o estudo da relación do fenómeno literario coa sociedade, o que resulta particularmente eficaz, dado que na configuración das nacións, de tódalas nacións, a literatura sempre realiza unha función social que resulta moi útil entender" (2001:31).

3.2.1. El nacionalcatolicismo.

Por nacionalcatolicismo se entiende el aparato ideológico que dio identidad a la dictadura de Franco desde la victoria de sus tropas insurgentes en el año 1939 hasta su muerte en noviembre de 1975, si bien hay autores como Antonio Martín Puerta (2013) que reducen este periodo a tan solo las dos décadas siguientes a la confrontación bélica. Aunque el origen de este término no está claro, lo que se pone de manifiesto en su constitución es el deseo de asimilarlo a otros movimientos europeos afines, como el nacionalsocialismo de Hitler.

El nacionalcatolicismo se fundamentaba en una serie de medidas políticas que buscaban forzar una unidad nacional tras la victoria del dictador Francisco Franco, y que tendría su tiempo de plenitud "en la guerra y la postguerra, cuando se piensa que es posible [...] cristianizar totalmente el conjunto de la sociedad" (Montero, 2007:142). Éste se basaba en la confluencia de varios elementos y en la gestión de las tensiones surgidas entre los dos ejes de poder sobre los que basculó la Dictadura. Por una parte el nacionalsindicalismo de la Falange, y por otra el catolicismo, con el Opus Dei como uno de sus principales valedores en su etapa más tardía. Oscilando entre estas dos estructuras sociales se desarrollaría el gobierno de la Dictadura.

En su definición se puede vislumbrar una notable heterogeneidad dadas las diferentes vertientes que adoptó. Feliciano Montero (*ibíd.*) lo resume en cuatro direcciones:

- *Nacionalcatolicismo como ideología*, confundiéndose a menudo con un sector amplio de la derecha española.
- *Nacionalcatolicismo en el poder y desde el poder*, en connivencia con el nuevo Estado tras la Guerra Civil, confesional y que concede a la Iglesia una serie de privilegios que serían consolidados con la firma del Concordato en 1953.
- *Nacionalcatolicismo como orden social y moral*, que intenta otorgar una nueva educación a toda la sociedad de acuerdo a ciertos principios cívicos y morales.
- *Nacionalcatolicismo eclesial*, volcado en promulgar una pastoral de cristiandad.

Como se puede intuir, el Régimen no supuso una ruptura en la ideología imperante, sino la continuación de algunas ideas presentes en la tradición española, donde la relación entre Iglesia y Estado había sido una constante. En este sentido hay

que interpretar la recuperación del yugo y el haz de flechas de los Reyes Católicos para la simbología franquista. La persistencia del tradicionalismo pues se convertiría en uno de los rasgos identitarios de este nuevo periodo político. Con este objetivo acometió la agrupación de las diferentes *familias* del Régimen dentro del Movimiento Nacional: los militares, los tradicionalistas provenientes del carlismo, los monárquicos o los católicos. Se crearían así mismo con este fin diferentes organismos que los integrarían: la Falange Española Tradicionalista de la JONS, el Sindicato Vertical, el Frente de Juventudes o la Sección Femenina. Conseguía así reunir bajo su poder y control todos los movimientos que vieron en el Alzamiento Nacional una oportunidad para sus intereses. Evidentemente, el resto de movimientos políticos estaban excluidos y serían perseguidos durante toda la Dictadura.

Ante la falta de reconocimiento internacional, al nuevo Estado le urgía algún tipo de legitimación, y a este respecto la Iglesia jugaría un papel esencial al darle su beneplácito. Se producía así una prolongación de las buenas relaciones existentes entre Iglesia y Estado español. Este maridaje traería profundas consecuencias en la sociedad, utilizándose además modernas estrategias de propaganda, por ejemplo. Valgan como muestra las monedas con las que crecerían varias generaciones de españoles. Estamos hablando de las pesetas, en las que en el reverso aparecía la efigie de Franco con el lema "Caudillo de España por la Gracia de Dios". Si bien no se pretendía dotar de carácter divino al dictador, sí se pretendía certificar la aprobación del Régimen por parte de la Iglesia, algo realmente importante para una población española en la que el peso tradicional del catolicismo tenía plena vigencia. El mensaje a transmitir era "si la Iglesia lo apoya, tan malo no será". La asunción de este nuevo modelo político sería así inducida en parte importante de la población. Al mismo tiempo, esta asociación entre Iglesia y Dictadura provocará un rechazo entre un sector de la población, dotando a la institución religiosa de una "imagen de carácter predominantemente reaccionario y hostil a cualquier cambio" (Martín Puerta, 2013:49) que ha llegado hasta nuestros días.

Como es propio de los gobiernos autocráticos, el control sobre todas las esferas públicas se constituía en esencial para evitar disensiones de cualquier tipo que pudieran poner en peligro la estabilidad política. Así se comenzaría a gobernar con mano de hierro, liquidando cualquier aparente discordancia con el ideario del Régimen. La moral católica se convertirá pues en una herramienta sofisticada para la consecución de dicho

fin. Se constituiría en un arma según la cual se podía ir infundiendo entre los ciudadanos, y de forma velada, los valores afines al Régimen. La población de 1939, analfabeta en un alto porcentaje y educada bajo la tradición católica, haría el resto al canonizar ciertos comportamientos e ideas al considerarlas propias de su propio idiosincrasia cultural, española y católica, o bien por miedo a que se les considerase enemigos políticos.⁶³ Se produce como consecuencia una auténtica exaltación católica, donde los ritos tienen una importancia capital. Misas, profesiones de fe, procesiones e imagería religiosa iban colmando la vida pública. Y por supuesto, siempre asociándose a la idea de lo español.⁶⁴

Esta efervescencia piadosa tendría también consecuencias en el sistema educativo desde momentos muy tempranos. El primer intento legislativo franquista se produce con la promulgación de la Ley de 20 de septiembre de 1938 (B.O.E. de 23 de septiembre de 1938) de Reforma de Enseñanza Secundaria, en la que en su preámbulo se impone una educación religiosa "en consonancia con el modelo de Estado a implantar [...], cuyas raíces estaban en las glorias del siglo XVI, cuando España era un Imperio, al que ahora se trataba de emular" (Lorenzo Vicente, 2003:78).

Esto suponía un retroceso frente a ciertos avances desarrollados en la República en materia educativa. Se propugnaba una participación y un dominio de la Iglesia sobre la enseñanza en España que desembocaría, a partir de este momento, en una formación de acuerdo a la observancia de la moral católica y sin tolerancia a disensiones frente a la que debía ser la "versión oficial" de la Historia. Este sistema será aún recordado con gran desafección por muchos españoles, y un ejemplo claro lo hallamos en *La mala educación*, película de Almodóvar en el que se recupera este periodo realizando una dura crítica sobre la institución católica, corrupta en su interior pero públicamente fiel cumplidora de la ideología franquista.

⁶³ Esta legitimación ya fue provocada en plena Guerra Civil: "Franco solicitó al cardenal primado Gomá la redacción de una carta para que fuera firmada por todos los obispos españoles. La carta debía ser una legitimación del Alzamiento Nacional y de la guerra como una guerra de religión, y esta legitimación debiera ser difundida a lo largo y ancho del mundo" (Pérez-Agote, 2003:219). Más tarde, el 20 de mayo de 1939, el mismo cardenal Gomá investiría como Caudillo a Franco en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid.

⁶⁴ Desde el Vaticano existían reticencias a este nuevo Gobierno de Franco. Aún así en 1953 firman el Concordato con la Santa Sede, donde España asume como única religión la católica, lo que supondrá un nuevo impulso de reconocimiento internacional de Franco -tras la entrada en la ONU en 1950- y una mejora en las relaciones del Régimen con Roma.

¿Pero en qué consiste exactamente esta ideología? Casimir Martí (1974:151) sintetiza en cuatro los rasgos que definen a este nacionalcatolicismo:

1. «Catolicismo y patria son consustanciales. [...] La fe queda así mediatizada por el patriotismo y, correlativamente, el patriotismo por la fe».
2. «En este mutuo conocimiento del catolicismo y el patriotismo, los valores civiles se encuentran subordinados [...] a los valores de la fe».
3. «Antimodernidad. [...] La imagen de la vida civil propuesta desde la fe, así condicionada, es un recuerdo idealizado del pasado: [...] la Edad de Oro de la patria. Esta fijación en el pasado predispone negativamente ante factores muy importantes que han contribuido a la génesis y desarrollo del mundo actual, a los que se atribuye la responsabilidad de los males presentes».
4. «Proyecto de reconquista, lógica consecuencia de la maldad, que se cree congénita, del mundo moderno». Reconquista que debe de hacerse «no sólo desde las instancias apostólicas, sino desde las políticas». (cit. en Pérez-Agote, 2012:81-2)

A pesar de ejercerse especialmente desde algunos ámbitos de la sociedad, terminará por hacerse patente en todos los estratos de la sociedad, principalmente por mediación de la educación. Supondrá una nueva victoria de Franco sobre el pueblo español.

Una de las consecuencias más llamativas de la victoria de los insurgentes y la instauración de un sistema represor es el abandono del país por parte de muchos representantes de la cultura española: Salvador de Madariaga, María Zambrano, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Max Aub, Fernando de los Ríos, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Juan Ferrater Mora, Severo Ochoa, Luis Buñuel... Este fenómeno no sólo provocó un repentino empobrecimiento cultural en España, sino que además contribuyó a desalentar a todos aquellos intelectuales que propugnaran una visión que difiriera de la promulgada por el Movimiento Nacional. El exilio a Francia, México o Estados Unidos se convirtió pues en la única vía de garantizar

la continuidad de un pensamiento moderno, de unas líneas de investigación progresistas, de una labor creadora presidida por el signo de la libertad que en España habían quedado dramáticamente clausuradas con la victoria fascista (Pérez Bowie y Balcells, 2001:14).

Dentro de este periodo dictatorial es complicado establecer categorías por su adscripción en mayor o menor medida al Régimen entre los literatos o artistas que permanecieron en España, pero hallamos a los que cuya asociación a los dictados oficialistas es ampliamente asumida, como José María Pemán o Luis Rosales, y a otros coetáneos que rechazan los presupuestos ideológicos de este nuevo Gobierno: Aleixandre, Buero Vallejo, Berlanga, Bardem, Saura... A muchos de estos autores que se quedaron en España se les encuadraría dentro del denominado exilio interior, e incluso muchos llegarían a gozar no sólo de reconocimiento social, sino también oficial, dada cierta tendencia del Régimen a no excluir a estas voces veladamente discordantes. Y así desde este posicionamiento, sin vincularse al sistema político imperante, y en palabras de Jordi Gracia, "decidieron participar en la quiebra del nacional-catolicismo franquista y alimentaron las semillas de recuperación de la tradición liberal" (2010:15). No obstante, a pesar de esta cierta tolerancia, todos estos autores serán sometidos a un férreo control. Cualquier producto intelectual quedaría bajo un permanente estado de vigilancia que permanecería en vigor durante toda la Dictadura.

En la lógica de este proceso de control se instaura la censura, ocupada en velar por la observancia de las buenas costumbres y hábitos entre los españoles, con la temprana Ley de Prensa de 22 de abril de 1938⁶⁵. Aunque hay cierto consenso en que esta censura supuso un retroceso en el desarrollo cultural del país, existen otras opiniones. El hecho de que tras su abolición en 1977⁶⁶ no surgiera un auténtico *boom* de la literatura en España, esperando a que los escritores sacaran sus novelas escondidas durante el franquismo, se debió más a un hecho de "represión cultural" que de "censura" (de Blas, 1999). La labor represora del Régimen había provocado la autocensura en los escritores, ya acostumbrados a crear desde unos posicionamientos ideológicos ambiguos o directamente velados. Aún así hay formas de disidencia ante este panorama. Novelas como *Nada* (1944), de Carmen Laforet, *Historia de una escalera* (1947), de Antonio Buero Vallejo, o las obras *La familia de Pascual Duarte* (1942) o *La Colmena* (1951)

⁶⁵ A esta ley le sustituiría en 1966 la Ley 14 de 18 de marzo, de prensa e imprenta, donde entre otras medidas, se abolía la censura previa y se autorizaba el carácter privado de la prensa. Eso sí, seguía existiendo la obligatoriedad de respetar el ideario del Movimiento Nacional.

⁶⁶ Tras la muerte de Franco se promulga el Real Decreto-Ley 24/1977, de 1 de abril, de libertad de expresión, que suprimiría parcialmente el secuestro administrativo de publicaciones, y el artículo segundo de la ley de 1966, que sometía lo publicado a los dictados del nacionalcatolicismo.

de Camilo José Cela, suponen un cambio en la visión que sobre la historia reciente de España se estaba proporcionando.

¿Cuál es pues el panorama cultural de esta época? Podemos encontrar, *grosso modo*, dos vías: la oficialista y la subcultura popular. Por una parte el Gobierno, con la censura prohibiendo la llegada de autores e ideas foráneas, propugnaba un modelo de autarquía intelectual, en el que el tradicionalismo, la revisión glorificadora del pasado y las manifestaciones culturales vinculadas con la religiosidad tienen gran fuerza. Por otra parte existe una subcultura en la que encontramos desde literatura popular de quiosco (como los *westerns* de Marcial Lafuente Estefanía o las novelas rosas de Corín Tellado en editoriales como Bruguera) a seriales radiofónicos y teatro de revista, todas formas de la baja cultura y alejadas de lo que el Régimen quería canonizar. Estos ejemplos de la cultura de masas se convertían en los preferidos por la mayoría de los españoles, evidenciando el fracaso del proyecto de "construcción de una cultura propia, características que se consideraban propias de los regímenes fascistas" (Sevillano Calero, 2003:9).

Se producía pues el triunfo de un modo de consumo cultural y de ciertas prácticas artísticas alejadas del modelo impuesto. Se entendía así la victoria de la cultura de masas en España como consecuencia de una tendencia global y, por ello, poco amenazadora, lo que sirvió para enmascarar el fracaso del modelo diseñado desde el Régimen. Ante la impotencia de ver cómo eran incapaces de imponer su modelo, toleran estas formas de baja cultura, siempre que no ataquen al orden. Frente al inmovilismo y tradicionalismo propugnado, estos ejemplos reflejaban los cambios que se estaban produciendo en la sociedad. La emancipación de la mujer se pincelaba -a pesar de un cierto reaccionarismo- en la literatura rosa, y la revista transgredía la moral tradicional cristiana con notas de erotismo en un primer estadio que acabarían por ser explícitas con el paso del tiempo y la relajación de la censura.

Además, el temprano abandono de la alineación del Régimen con las ideas fascistas tras los resultados de la Segunda Guerra Mundial, y el deseo de reconocimiento internacional del Estado, fueron provocando un abandono de las señas identitarias que impusieron tras la victoria en la Guerra Civil. Con la creación del Ministerio de Turismo, con el lema "Spain is different", por ejemplo, pretendían dar

muestras de cambios en la sociedad y en la política del país. Suponía además un avance en el desarrollo económico español, propulsado por los tecnócratas del Opus Dei en el Gobierno y que llevaría a mostrar una nueva visión de España. La exportación del arte español y el retorno de algunos artistas formarían parte también de esta lógica.

A partir de los años sesenta, con este desarrollismo económico, se produce una aceleración en la secularización de la sociedad. Como consecuencia del *aggiornamento* de la Iglesia a finales de esta década y el posterior proceso de Burgos, donde dos de los dieciséis encausados eran sacerdotes y la Iglesia se presenta como parte interesada pidiendo la amnistía, se acelera el distanciamiento entre Iglesia y Régimen. A pesar de este enfriamiento de las relaciones, la imaginaria nacionalcatolicista seguiría estando presente, con Franco hasta sus últimos días gozando del privilegio de presentación de obispos o yendo bajo palio. La secularización de la sociedad, hasta entonces prácticamente inexistente, encontraría con la Transición y la aprobación de la Constitución en 1978 su punto culminante al producirse la proclamación de un Estado aconfesional. Pero la impronta del nacionalcatolicismo seguiría estando vigente, especialmente durante los siguientes y convulsos años de la Transición.

Si bien el cine de Almodóvar no se distingue por realizar una revisión del franquismo, sí es cierto que en *La mala educación* retoma el tema de las instituciones educativas religiosas.⁶⁷ Uno de los ejemplos más llamativos en esta película es la reproducción de una famosa fotografía de Ramón Masats (ver fotografía), mostrando cierta voluntad de retratar documentalmente este periodo de la historia. El auge de la imaginaria católica durante la Dictadura tendría también importantes resonancias en multitud de ocasiones, ya sea mediante el empleo de altares o la presencia de imágenes de vírgenes y santos en los decorados.

⁶⁷ El argumento de esta película se podría ver como una continuación de la escena de la película *La ley del deseo* en la que Tina entra a la capilla de su colegio y se encuentra con el cura que abusó de ella cuando era su alumno.



Fotografía *Curas jugando al fútbol* (Ramón Masats, 1957)
y *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)

3.2.2. La Transición.

Tras un largo y grotesco final, la muerte de Franco fue un momento ansiado por gran parte de la sociedad española. Suponía el fin de una etapa oscura y el comienzo de un nuevo horizonte, donde las libertades reclamadas -de forma mayoritariamente clandestina- tenían visos de poder, al fin, lograrse. Con la defunción del dictador el 20 de noviembre de 1975 -y en esta demarcación histórica sí existe consenso- se inicia la Transición.

Se producía un momento político complejo, debido a que este cambio de modelo gubernamental debía realizarse de manera eficaz, sin provocar aspavientos que despertaran los recelos de los distintos bandos. Se trataba de encontrar la fórmula más adecuada que facilitara el paso de la Dictadura a un sistema democrático, y este cambio, para que fuese exitoso, debía ser apoyado por la población.

El Dictador elegiría a su sucesor en los últimos años de su vida. Sería el entonces príncipe Juan Carlos el elegido en convertirse en el nuevo Jefe de Estado, y la monarquía parlamentaria se constituiría en el modelo político escogido. Los acontecimientos se desarrollaron tal y como estaba previsto: moría Franco y dos días más tarde Juan Carlos I le sucedía como rey. Éste inmediatamente confirmaría en el puesto a Arias Navarro, Presidente de Gobierno con Franco, asegurando cierto continuismo con el periodo anterior, aunque en julio de 1976 le pide la dimisión por distintas desavenencias. Adolfo Suárez se convertirá en su sucesor, y sobre su figura recae la empresa de lidiar con las disímiles fuerzas políticas imperantes en el país para lograr así constituir ese anhelado gobierno democrático.

Con este objetivo se somete a referéndum la Ley de Reforma Política, que será aprobada y promulgada el 4 de enero de 1977. Con esta ley se derogaban las bases políticas del franquismo y se abrían las puertas a la convocatoria de las elecciones democráticas, que tendrían lugar el 15 de junio de 1977. Con esta iniciativa y la legalización de la práctica totalidad de los partidos políticos existentes, se buscaba constituir un grupo parlamentario que integrara tanto a las diferentes corrientes del Régimen con las otras que militaban en la clandestinidad, como el partido comunista. Suponía hacer *tabula rasa* del pasado para crear un futuro común, uno de los aspectos más controvertidos de la Transición, algo que en las siguientes décadas tendría consecuencias que han llegado hasta nuestros días, como puede ser el tema de la reivindicación de la memoria histórica.

Estas elecciones generales fueron muy importantes no sólo porque se retornaba a un sistema democrático, donde los ciudadanos podían elegir libremente a sus representantes en el poder, sino porque hacía nada más y nada menos que cuarenta y un años que no se votaba de esta manera en España. El optimismo se adueñó de la sociedad, ansiosa de ver cómo tras este cambio los progresos se iban a ir sucediendo uno tras otro en diferentes ámbitos. La población, aún así, se mostraba desinteresada en las luchas intestinas que se estaban viviendo en la reconfiguración de los órganos de gobierno. Sólo les interesaba la adquisición de derechos, no el proceso de su consecución:

En primer lugar, la sociedad española no vivía una ocasión revolucionaria provocada por la fuerte politización: sólo el 4 por 100 de los españoles se declaraba muy interesado en la política mientras que los poco o nada preocupados por ella superaban el 70 por 100. Los españoles querían libertad y no la revolución, repudiaban el marxismo e incluso el aborto, y sólo un tercio de ellos veían más cosas negativas que positivas. (Tusell, 1999:73)

No obstante, la población actuó como elemento estabilizador ante una serie de incidentes que pudieron poner en peligro el proyecto de construcción de un Estado democrático. Uno de los momentos más críticos tuvo lugar en enero de 1977, cuando se sucedieron diversos ataques terroristas de diferente significación política que levantaron recelos entre los diferentes partidos políticos. O luego en abril del mismo año con la legalización del Partido Comunista, acción que gran parte de las *familias* del antiguo

Régimen no veía con buenos ojos. Pero a pesar de ello, no fructificaron en ninguna reacción política ni social que contraviniera el natural devenir hacia la democracia. Y con gran fortuna, porque "de no haber existido una voluntad decidida por parte de la generalidad de los españoles de avanzar hacia un sistema de convivencia democrática, es muy posible que en ambas ocasiones se hubiera producido una involución quizá definitiva" (Tusell, 1999:63).

La victoria en las primeras elecciones democráticas correspondería a la Unión de Centro Democrático (UCD), con Suárez a la cabeza. Había llegado el turno de construir una democracia a través del diálogo entre las distintas fuerzas políticas, y para ello dichos debates tenían que fructificar en una serie de profundas reformas que debían contar con un marco legislativo común para todos los españoles, la Constitución. Tras arduas discusiones, el 6 de diciembre de 1978 se aprueba en referéndum la Carta Magna.

Parecía que el terreno estaba abonado para el asentamiento de la democracia y el destierro de la ideología franquista, pero el 23 de febrero de 1981 un grupo de mandos militares intenta un golpe de Estado. La resistencia de un sector del ejército, reacio a este viraje democrático, se hallaba en la base de esta tentativa. Para el recuerdo el asalto de un grupo armado al Palacio de las Cortes con el teniente coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero a la cabeza. Con este acto intentaban impedir el nombramiento de Leopoldo Calvo-Sotelo como sucesor de Adolfo Suárez, quién había presentado su dimisión poco tiempo atrás. De forma grotesca Tejero se convertiría en una de las figuras esenciales en la historia de la Transición, y las imágenes televisivas de su asalto quedarán para siempre en el imaginario colectivo de los españoles. Además, la figura del rey saldría reforzada con su actuación y tras su comunicado televisivo garantizando la tranquilidad de los españoles.

Adolfo Suárez había dimitido de su cargo debido a varios factores. Entre los principales el hecho de que una serie de discrepancias hubiera provocado el distanciamiento con el Rey Juan Carlos I, con lo cual se vio sin la autoridad suficiente para permanecer en el puesto. Por otra parte, influyeron tanto la presión implacable de una serie de factores que agravaban la situación de esta aún débil democracia en España, como la crisis económica, la violencia terrorista de ETA o los problemas

resultantes de la declaración de las autonomías. El caso de Andalucía fue especialmente llamativo a este último respecto. Siguiendo la estela de otras comunidades, la región andaluza se plantea el acceso a la autonomía en febrero de 1980, pero pidiendo llegar por la misma vía que las llamadas comunidades históricas: Galicia, País Vasco y Cataluña; pero esta situación le es negada. Esto suponía una diferencia de tratamiento que provocaba un desagravio comparativo, produciendo un recrudecimiento de la crisis política en el interior del Gobierno. Para UCD suponía además un rotundo fracaso en la región sureña, al ver su ineficacia a la hora de gestionar la organización territorial del Estado. De todo este desconcierto se beneficiaría el PSOE, que ya por entonces había moderado sus posturas desterrando al marxismo de su ideario político y dirigiéndose hacia un modelo socialdemócrata. Gracias a esto, y a una descomposición interna dentro del partido en el Gobierno, en las elecciones de 1982 el PSOE ganará por mayoría absoluta y Felipe González se convierte en el nuevo presidente del gobierno. Se inaugura una nueva etapa con un partido de izquierdas en el poder. Parecía que los fantasmas del franquismo se habían disipado.

Para gran parte de los historiadores políticos la Transición concluye con esta efeméride. El catedrático Javier Tusell (1999:162-3) comparte esta opinión y la justifica por la coincidencia de tres factores:

- La UCD, el partido que había sido el protagonista durante la Transición, prácticamente desaparecía y era sustituido por otro, el PSOE, en el que no quedan rastros de la época franquista.
- Quedan disipadas las dudas de un golpe de Estado por el fracaso del 23-F ante la falta de apoyo del rey y de la sociedad.
- Y lo más importante, se produce un cambio en la opinión de la sociedad, ratificada en el trasvase de votantes de un partido a otro de ideología opuesta.

La radicalidad de este cambio de tendencias en la población ha sido contemplada como un claro indicador de una madurez notable de la sociedad. Esa capacidad de reacción, rechazando los vínculos emocionales que le unían a la etapa política anterior para apostar por una ideología novedosa de acuerdo a los nuevos tiempos, demostraba que el anquilosamiento que el franquismo había impuesto no había logrado calar en demasía entre los ciudadanos, al menos de forma tan decisiva como algunos temían. No

sólo mostraron su voluntad de cambio, sino que el resultado electoral del 82 supuso una declaración de principios y un rechazo rotundo al franquismo.

Que la sociedad había cambiado era un hecho incuestionable. Si bien esto ya fue siendo perceptible durante el Régimen, especialmente a partir de los sesenta⁶⁸, este proceso se fue agudizando durante las dos décadas siguientes. Si bien la población no andaba demasiado interesada por los conflictos que surgían, sino más bien por la consolidación de una estabilidad democrática real, no es menos cierto que el lenguaje político inundaba las calles, ya que era un tema recurrente tanto en los medios de comunicación como en cualquier reunión de amigos. Suponía una gran novedad el hecho de que la política, por primera vez para varias generaciones de españoles, se convertía en tema de discusión pública. El miedo a represalias había sido sustituido por un sentimiento de libertad para debatir no sólo de política, sino de cualquier otro tema que, hasta el momento de la Transición, el nacionalcatolicismo había vetado en el ágora pública. Los temas afines al Movimiento Nacional fueron sustituidos por debates progresistas en torno al feminismo o la liberación sexual. La población joven ejercería su empuje a este respecto de forma determinante.

Aún así, la sociedad española parecía falta de vertebración. Si en el pasado la religión había cumplido con creces en este sentido, ahora se veía que tras el cambio de gobierno, el derrocamiento de ciertas ideologías no había logrado que éstas fueran sustituidas por otras más propias de los países democráticos. Existía una población civil cuya importancia en este proceso ha sido minimizada por gran parte de los historiadores (Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, 2011). Aunque hubo un porcentaje importante que permaneció desmovilizado a pesar de que se les dio voz y voto mediante referéndums, no es menos cierto que al abrigo de los nuevos aires surgirían muchos movimientos sociales que contribuirían al progreso. Así lo exponen, por ejemplo, Sebastian Balfour y Óscar J. García (2011) al rescatar el papel del movimiento obrero durante la Dictadura. Si bien no con la fuerza que en otros países, negar su peso en la transformación de la sociedad sería futil. Estos movimientos de reivindicación obrera tendrían su momento álgido en la Transición, demostrando que la política de esos años en España se dirimía

⁶⁸ "El cambio de la Iglesia, la mayor tolerancia con respecto a la prensa y la frecuencia de los contactos con el exterior habían hecho que el autoritarismo quebrara en la conciencia de los españoles" (Tusell, 1999:19).

más allá de Carrillo, Suárez o González. Las manifestaciones harían aparición y anticiparían las huelgas generales que acosarían al Gobierno socialista en los ochenta. El derecho a salir a la calle y protestar se consumaba.

Desmontando también esta teoría de una sociedad indolente se muestran Rafael Quirosa-Cheyrouze y Mónica Fernández (2010) al analizar el papel del movimiento vecinal en la consecución de la democracia. Este tipo de organizaciones venía a denunciar, entre otras cosas, las grandes diferencias entre los barrios céntricos y la periferia, falta de servicios básicos. La consciencia de ser al fin ciudadanos miembros de una democracia conllevó la reclamación de los derechos asociados a este nuevo estatus. El asociacionismo se convertía en una alternativa desde la que alzar la voz para buscar cambios en la sociedad, independientemente del alcance de los mismos. Suponía así mismo dar la palabra a las clases trabajadoras que habitualmente poblaban estas áreas urbanas. El reparto igualitario de los recursos se constituía en una de sus principales demandas.

Dentro de este ambiente es importante el inicio de los movimientos de activismo por los derechos de los homosexuales. Esta comunidad había sufrido vejaciones durante décadas, hostigados durante la dictadura por no seguir los criterios de moralidad promulgados desde la Iglesia. La inclusión de la homosexualidad en la Ley de Peligrosidad y de Rehabilitación Social de 1970 venía a aumentar la discriminación: "A la estigmatización religiosa (pecador) y médica (enfermo-desviado) se actualiza su estigmatización legal (peligroso social)" (Monferrer Tomàs, 2003:187). Con el objetivo de combatir este trato humillante nace en 1976 el Front d'Alliberament Gay de Catalunya. Esta asociación, junto a otras asociaciones clandestinas como el MELH, nacido en 1970, luchará por

el fin de la represión de la homosexualidad, la legalización de los anticonceptivos, el derecho al divorcio y al aborto, la legalidad de las relaciones sexuales a partir de los 14 años y una educación sexual que considerara la homosexualidad como una opción más. (Wilhelmi Casanova, 2011:292)

Es realmente significativa esta cita porque demuestra cómo en esta efervescencia de activismo y lucha por la conquista de derechos civiles que se estaba viviendo en España los homosexuales incluyeron otra serie de reivindicaciones transversales a los

sectores más progresistas de la democracia, como el derecho al aborto o al uso de anticonceptivos, cuando ellos simplemente reclamaban para sí derechos de libertad individual y privada, como es el reconocimiento de la libertad de orientación sexual.

Estos nuevos grupos inician una táctica de presión sobre los partidos de izquierdas siguiendo la propia estrategia que ellos habían llevado a cabo: "acumular fuerzas sociales e influir en la opinión pública" (Petit, 2004:197). Así conseguirán la salida de la homosexualidad de los supuestos de la Ley de Peligrosidad y de Rehabilitación Social, ley que aún tras la aprobación de la Constitución en 1978 mantenía entre sus supuestos las actividades de índole homosexual, con multas y penas de prisión. Este reconocimiento de derechos culmina en la Transición con la legalización en 1980 de las asociaciones de homosexuales. Pero aún quedaría mucho por hacer. La visión de estas otras sexualidades por parte de los españoles, fruto de una educación franquista que la condenaba al dotarla de connotaciones negativas, se haría sentir durante un largo tiempo. Eran los efectos retardados de la asunción por la sociedad del modelo del nacionalcatolicismo.

En el ámbito cultural las delimitaciones cronológicas de la Transición no coinciden con las políticas. José Moleón (1995:14) ubica su arranque con la publicación en 1962 de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos. Para él esta novela, al fijar su atención sobre la forma frente al contenido, supondría un auténtico hito en la vida literaria anterior a la muerte del dictador. Significaba un cambio de punto de vista literario que marcaría un nuevo paradigma en las letras ibéricas. Frente a las novelas que seguían los postulados del Régimen, u otras que optaban por la ambigüedad para criticar el sistema, Martín Santos puso el énfasis en la forma, produciendo una nueva politización de la estética con "un lenguaje desenmarañado de todo compromiso social" (Ilie, 1995:24). Se abandonaba con esta obra -y con otras como *El Jarama* (1955) de Sánchez Ferlosio- la estética de la novela realista de posguerra, con *Nada* de Carmen Laforet como uno de sus epítomes. Se huía así del realismo y del retrato de una España gris y triste; se producía un cambio de estrategia donde no "se trataba ya de desprestigiar las raíces del sistema [...], sino de encarar la adecuación de las formas. La transición había comenzado" (Moleón, *ibíd.*).

Hacia finales del Régimen se producen ciertos intentos de transgredir las normas aceptadas por el franquismo con películas como *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice o *La prima Angélica* (1973), de Carlos Saura. Aunque al mismo tiempo para muchos las cosas no habían cambiado prácticamente nada: Juan Goytisolo o Juan Marsé, debido a la censura, tienen que publicar sus novelas en el extranjero. Pero con la Transición todo cambia. Como muestra, el hecho de que se admitieran las críticas al pasado reciente, aunque bien es cierto que en un principio enmascaradas bajo un humor distanciador. *La escopeta nacional* (1978), de Luis García Berlanga, supone un buen ejemplo de ello, parodiando no sólo las célebres cacerías franquistas, sino incluso incidentes acontecidos en las mismas, como el disparo que le asestó Fraga a la hija de Franco en sus posaderas durante una montería. Esta película es además muy rica por la lectura sociológica de la "corte" del trasunto del dictador, plena de personajes que no por extravagantes y grotescos dejaron de tener sus correlatos en la vida real.

Durante estos años se produjo también el retorno de intelectuales como Salvador de Madariaga o Sánchez Albornoz, y escritores como Rafael Alberti o Ramón J. Sender. Este fenómeno fue incluso recogido en obras emblemáticas de la época, como la película *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), cuyo protagonista regresa precisamente del exilio. A pesar del obvio enriquecimiento que supuso para la cultura española este retorno de exiliados, estos se debieron enfrentar a cierta desconexión con las inquietudes de una sociedad que demandaba una renovación de todo el espectro social, incluyendo la política y la cultura. Así que estos autores, que habían sido víctimas del franquismo,

iban a serlo ahora también de los legítimos intereses de una democracia en marcha. A los exiliados que salieron por Portbou les esperó una segunda derrota vivida ya sin el patetismo originario sino con la resignación sin cólera de haber perdido todos los turnos históricos. (Gracia, 2010:204)

Se produce así mismo un repunte en el interés por la cultura, como lo demuestra el importante crecimiento en el número de títulos publicados o en las cifras de visitantes a museos.⁶⁹ El cambio de modelo político requería nuevos productos culturales que se

⁶⁹ "Según la encuesta dirigida por el sociólogo José Luis de Zárraga, futuro asesor de confianza de José Luis Rodríguez Zapatero, sobre una muestra de 4.038 ciudadanos mayores de 15 años, entre 1978 y 1984 el número de españoles que leían al menos un libro a la semana había pasado del 36,2 al 47,2 por ciento;

amoldaran a esta nueva coyuntura, y la población permanecía expectante a su llegada. Muchos de ellos lograron consolidarse en el tiempo, mientras que otros se convirtieron en modas pasajeras que no lograrían instaurarse entre la población más allá de este momento. Un claro ejemplo es el fenómeno del destape, que acabaría convirtiéndose en una de las señas de identidad cultural de este periodo histórico. Este erotismo suponía un avance hacia lo que debía ser "moderno", "ser progre". Era una forma de expresar la oposición a un pasado donde la moralina católica había pretendía reprimir gran parte de las libertades de los españoles, incluida la sexual. Surgiría así un nuevo *star system*, con figuras como Nadiuska o Susana Díaz. Otras artistas, ante el ímpetu de este movimiento, también se apuntarían sin pudor, como Rocío Jurado o Pepa Flores, quizás éste último el desnudo más impactante para los españoles, que veían como la Marisol de las películas franquistas se había convertido ya en mujer y abrazaba las ideas comunistas de mano de su marido, el bailarín Antonio Gades.

La política no forma parte de los principales ejes temáticos de las películas de Almodóvar, siempre más preocupado por los avatares de los personajes y sus historias personales que de contextos sociopolíticos. Pero aún así este panorama se deja sentir en diversos pasajes de sus filmes. La secuencia inicial de *Carne trémula* (1997) es un buen ejemplo de ello. El personaje de Penélope Cruz da a luz en un autobús el 24 de enero de 1969 mientras de fondo se oye la voz de Manuel Fraga en la radio, como secretario del Consejo de Ministros, comunicando el decreto de estado de excepción. El uso de este documento histórico en la banda sonora suponía un ajuste de cuentas con la historia de España y el franquismo, y se usaba discursivamente además para atacar de forma inteligente al gobierno de Aznar al actualizar su significado. El mismo que anunció ese momento traumático para la sociedad española en 1969 era en ese momento el presidente de la Xunta y del PP de Galicia. Se constituía en una forma de señalar elegantemente cómo, en palabras de don Frabrizio Corbera, de *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa, los miembros del Régimen habían tenido claro que debían "cambiarlo todo para que nada cambie". El retorno de la sociedad española a un partido de derechas, tras la Transición y años del gobierno del PSOE, había levantado cierto recelo por el recuerdo del pasado dictatorial: "El cambio político producido en el país como consecuencia de las elecciones generales, que dieron la victoria a las «hordas»

quienes visitaban al menos un museo o un monumento a la semana, del 15,5 al 28,6" (Quaggio, 2014:320).

conservadoras del PP, ha llenado a España de un aire grisáceo lleno de contradicciones" (Holguín, 1994:49).

Estas críticas a la época del nacionalcatolicismo también tienen su impronta en la educación religiosa recibida. En *La mala educación* se denuncia esa doble moral llevada a cabo por las instituciones católicas, capaces de silenciar abusos por parte de religiosos para evitar que la polémica amenazase su estatus. La represión sexual fue una de las consecuencias más flagrantes de una educación mojigata, y en este filme los maestros y curas, protagonistas de la película de Almodóvar, se mostrarían incapaces de controlar el desbordamiento de sus pasiones, desafiando los dogmas que la fe católica les había inculcado y que hipócritamente transmitían a su alumnado.

Bien es cierto que la actitud de Almodóvar respecto a la Transición fue de desinterés, como él mismo ha manifestado en repetidas ocasiones. No hay ninguna voluntad de realizar un retrato de lo acontecido a un nivel político, al modo que sí harían películas como la citada *Volver a empezar*. Pero aún así ciertos rasgos de este periodo se cuelan en su filmografía. El distanciamiento cómico se convertía en una de las estrategias principales a la hora de integrar estos elementos, especialmente en su primer cine. En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* escenifica unas "Erecciones generales", con el objetivo de elegir al hombre con el pene más grande. Este tono paródico es su particular forma de recoger parte de la actualidad más candente del momento. Vemos esto también en la mención que se hace al terrorismo a través de un periódico, pero de pasada y sin incidir en lo conflictivo del asunto. El recurrir a la ironía y la parodia evidentemente restaba gravedad a estos decisivos acontecimientos.

Aún así podemos distinguir el retrato de ciertos aspectos de la sociedad del momento. Si bien se le considera como uno de los mejores cronistas de la Movida madrileña -como veremos más adelante- vamos a comentar algunos casos donde el escenario de la Transición también queda patente en su cine, aunque de forma despolitizada, únicamente como contexto para sus historias. Es muy significativo el retrato del ambiente de barrio de trabajadores que efectúa en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* Supone un claro ejemplo de la evolución de la sociedad y de las consecuencias del trasvase de la población de las áreas rurales a las ciudades durante la Dictadura. Si bien este aspecto ha sido analizado -como más adelante se hará- desde la

influencia del Neorrealismo, no es menos cierto que esta corriente italiana centra sus estrategias en recoger la realidad con inmediatez. Almodóvar al ubicar la película en este entorno suburbano no hace más que ofrecer un reflejo del malestar de la población de la periferia, que siente su frustración ante la falta de oportunidades y un empobrecimiento importante. El acto de rebelión de Gloria, asesinando a su marido, no deja de ser más que un rechazo simbólico de cierto modelo anclado en el pasado, patriarcal y autoritario.

Otra película con elementos a interpretar desde este punto de vista es *La ley del deseo*, donde hace aparición el problema de las autonomías. Antonio, de quién se enamora Pablo, es andaluz e hijo de un diputado socialista. La visita al sur de la pareja proporciona la ocasión perfecta para ubicar la historia en la proximidad histórica del proceso de autonomía de Andalucía. Por su parte, en *Carne trémula* se recoge una manifestación de estudiantes de medicina. Supone, con una breve pincelada, el retrato de una época del Gobierno de Felipe González donde las huelgas se sucedían con cierta continuidad.

Vemos pues que, frente a la opinión generalizada de que las películas de Almodóvar son ejemplos de un cine apolítico y hedonista -especialmente el de su primera época-, existen rasgos que ofrecen una rica interpretación a la luz de los acontecimientos sociopolíticos de la historia reciente de España, demostrando que su fuerte impronta formal sobre el material fílmico no excluye profundas reflexiones que traspasan la esfera de lo personal para introducirse en lo social.

3.2.3. La Movida madrileña.

La euforia inicial de la sociedad española en la Transición, ante la perspectiva de cambios profundos en todos los estamentos sociales, se fue tornando en desencanto con gran rapidez, especialmente entre ciertos estratos de la población. Este proceso tuvo su arranque en los movimientos de la izquierda más radical que, tras años de lucha en la clandestinidad, veían cómo sus esfuerzos habían sido en balde por la puesta en marcha de un sistema político pactista. Este desencuentro con la realidad no sería exclusivo de este grupo, sino que se iría extendiendo al resto de la sociedad.

El sector de la cultura también se contagió de este efecto, en especial la contracultura, que había ejercido desde la clandestinidad su propio combate contra el *establishment* franquista y que veía rotas sus esperanzas de un cambio en el ámbito cultural. Las prioridades reales del Gobierno y los partidos de la oposición eran otras: consolidar la democracia, paliar los efectos de una grave crisis económica y acabar con el terrorismo de ETA. De este sentimiento de desafección hacia lo que estaba ocurriendo participan las famosas declaraciones de Vázquez Montalbán en las que decía, pleno de amarga ironía, que "contra Franco se vivía mejor" (cit. en Barrera Vidal, 2000:490).

La juventud actuaría como catalizador de este ambiente. No siente ni odio ni nostalgia hacia el pasado. Forman parte de una generación que no ha sufrido los años más duros de represión franquista y que muestra su atención a lo que está aconteciendo fuera de nuestras fronteras. Fruto de esta atmósfera surge la Movida.⁷⁰ Su origen hay que situarlo en el ambiente *underground* de la capital de España, entre el sector más "liberal" de la juventud madrileña. Vendría propiciada además por el beneplácito y la permisividad concedida por Enrique Tierno Galván tras su llegada en 1979 a la alcaldía de Madrid, quien se muestra receptivo a las demandas de libertad exigidas por este colectivo. Tierno Galván retornaba a España tras ser profesor universitario en la Universidad de Princeton -entre 1965 y 1976-, siendo testigo de las numerosas manifestaciones de jóvenes y de la contracultura norteamericana que se sucedieron en esta época, ya fueran contra la guerra de Vietnam o cualquier otro acontecimiento político y social relevante. Con su liderazgo daría un giro de timón que daba la bienvenida a estas nuevas formas llegadas de la periferia cultural, llevando a cabo un

⁷⁰ Sobre el inicio de la Movida no existe consenso. José Manuel Lechado (2013:29) establece varias alternativas, evidenciando la relación de este movimiento con la música. Un momento inicial se podría asociar con "15 horas de Pop y Rock", un concierto celebrado en Burgos en el verano de 1975, con el dictador aún vivo. La prensa lo denominaría el "Festival de la Cochambre", lo que hizo las delicias de los integrantes del concierto. Otro posible arranque lo podríamos ubicar con otro concierto, el "Enrollamiento Internacional", celebrado en León en junio de 1976 y que, pese a no contar con los miembros más ilustres de los que luego formarían la Movida madrileña, sí cumple algunos requisitos que la crítica ha marcado como imprescindibles, como el haberse celebrado tras la muerte del dictador y con apoyo institucional. Ese mismo año se abrió en Malasaña el Penta, bar que se convertiría en un lugar paradigmático para la Movida y que incluso aparece en la letra de la canción de Nacha Pop *La chica de ayer*. Y por último, también podría ubicarse el nacimiento de este movimiento el 9 de febrero de 1980, con el concierto en homenaje a Canito, batería del grupo Tos, fallecido en accidente de tráfico, en el que participarían, "además de Tos, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Mermelada, Paraíso, Los bólidos, Mamá, Los Trastos y algunos más" (Lechado, 2013:17).

proceso de canonización que este grupo de jóvenes ni se imaginaba ni, en algunos casos, deseaba.

Fue realmente determinante en este proceso la necesidad de enriquecer el repertorio cultural español, desplazando algunas prácticas vinculadas al franquismo y llenando este vacío con nuevos modelos asociados a la idea de progreso. Coadyuvó también que el mensaje de esta generación fuera apolítico y de tono optimista, y que además no supusiera ningún desembolso a la Administración tras el duro revés económico que estaba sufriendo, ya que este movimiento solía actuar de forma autónoma.⁷¹ Grandes medios como *The New York Times* se encargaron, con sus reportajes sobre esta nueva España con un renovado Madrid al que el propio diario neoyorquino llamaría "la capital del mundo", de exportar una nueva imagen nacional, con este insólito ambiente como protagonista.⁷²

En este nuevo movimiento destacaban dos características que afectarían a todas las artes en general: "la ruptura con la tradición cultural artística española y la adopción de la estética que propugnaban la contracultura y la cultura *pop* americanas" (Rodríguez, 2004:45). Habría que precisar mucho más sobre la idea de ruptura expuesta por Jesús Rodríguez, porque precisamente su revisionismo de la tradición, como veremos más tarde, fue una de sus señas de identidad. Lo que sí es cierto es que formalmente suponía un *shock* para el ciudadano medio, pero sus propias ansias de cambio, y la ligereza ideológica de sus propuestas artísticas, lo llevaron a aceptar a este impetuoso grupo de artistas.

El sentido hedonista de la vida, la proclamación de la libertad sexual, la renuncia a cualquier connotación politizada sobre lo que hacían, o la asunción de preceptos

⁷¹ Aún así el Ayuntamiento de Madrid sufragaría los gastos de algunas exposiciones, conciertos y concursos. Con ello trataban de dinamizar la vida juvenil madrileña. La conquista del socialismo debía comenzar por el corazón del país, y la política cultural fue una de sus herramientas.

⁷² Aún hoy día las lecturas que se realizan sobre este movimiento lo muestran como un "artefacto modelado al servicio del poder". Hay que reconocer que lo comercial se hallaba en el horizonte de sus creaciones. No olvidemos que era una generación influida y fascinada por los *mass media*. Sorprende así que, pese a la transparencia con la que los miembros de la Movida han expuesto siempre sus intereses, se haya llegado incluso al ensañamiento con ellos: "Son los años de la llamada *movida*, recluida en el celofán, en el papel cuché y la radio fórmula, controlada institucionalmente, fomentada desde la televisión pública en programas como *La edad de oro* de Paloma Chamorro y vendida más allá de nuestras fronteras como marca de la España moderna" (Orihuela, 2013:129).

artísticos alejados tanto de la tradición franquista como del arte de la Transición hicieron que muchos investigadores integraran este fenómeno cultural dentro del marco de la Posmodernidad:

La Movida nace, por lo tanto, como un movimiento (como su nombre lo indica) de liberación colectiva en el que todo parece posible, como un movimiento de exploración vivencial lúdica y cultural hedonista-warholiana, como un movimiento de acción y sublimación contracultural frente a la inercia del sistema en el que se intenta devolver a la calle el liderazgo de una ética-estética *posmoderna*. (Tango, 2006:61)

Como acabamos de mencionar, suponía una ruptura con el arte producido no sólo en la Dictadura, sino también con el realizado en la Transición. Iconos de la canción protesta como Paco Ibáñez u otros cantautores son rechazados y reemplazados por la música de influencia anglosajona, siendo el *punk* y el *rock* los géneros favoritos de esta juventud. Se produce así mismo un retorno a la estetización del arte, alejándose de los preceptos socialistas en su funcionalidad. Vislumbraban el completo agotamiento de esta vía, y ante el marxismo afrancesado de la generación anterior ellos veían en el placer estético una vía de desarrollo personal y artístico. De ahí que las estéticas *punk*⁷³ y *rock* gozaran de gran prestigio entre este colectivo, en muchas ocasiones incluso de forma descontextualizada de su aspecto musical. No sólo admiraban a las estrellas del *rock*, sino que vivían y vestían como ellos: chapas, cueros, *piercings*, maquillaje *glam...* se convirtieron en el *look* habitual de estas tribus urbanas.

Parte clave de su éxito se debió a su consolidación como categoría y marca⁷⁴. La Movida se convertía en un reclamo para la ciudad y en un símbolo de la nueva España cultural, donde las nuevas vanguardias encontraban acomodo en un grupo de jóvenes que no tenían ningún reparo ni impedimento para expresarse de forma libre y totalmente novedosa. Tras un pasado dictatorial, con esta nueva etapa posfranquista se mostraba al exterior una España más exótica aún si cabe, donde la Movida, y especialmente la noche

⁷³ El *punk* supuso un auténtico cambio de paradigma en la música, pero al mismo tiempo su filosofía fue transferida a otros ámbitos artísticos. Lo importante era expresarse, aunque no se manejaran las herramientas necesarias para hacerlo, defendiendo "el *make yourself* como liberación de la creatividad humana" (Orihuela, 2013:76).

⁷⁴ "La atención socialista por la democratización cultural y la cultura popular juvenil, en particular, se materializó en el interés por la *movida*, fenómeno que pasó de ser un movimiento *underground* de un reducido grupo de amantes del rock, historietistas, dibujantes y creadores de *fanzines*, a convertirse en una etiqueta industrial" (Quaggio, 2014:322).

madrileña, se exaltaban como importantes activos turísticos. Locales como Rock-Ola, Pachá, Pentagrama, Marquee o La Vía Láctea se constituyeron en auténticos lugares de culto y punto de encuentro para el desarrollo de la creatividad. De noche en estos garitos era posible ver, junto a los jóvenes miembros de la Movida, a otras personalidades de la cultura como Rosa Chacel "tomándose una copita con los amigos" (Trenas, 1984:46):

Rock-Ola es la pequeña catedral de la movida madrileña. Aquí se fraguó y de aquí siguen saliendo nuevas vanguardias al amparo de las últimas corrientes juveniles londinenses. Junto con Morasol, es la única discoteca que ofrece conciertos de música moderna en directo con regularidad. Por aquí han pasado las figuras más importantes en la vanguardia musical. Seguramente es la discoteca que más nombre tiene entre la juventud de dentro y fuera de Madrid." (ABC, 1984:144)

Si bien son muchos los que han renegado posteriormente de esta etiqueta, incluso llegando al desprecio⁷⁵ -cosa habitual entre los miembros de este tipo de movimientos de configuración difusa, aunque en su momento les proporcionara réditos económicos y de prestigio-, no es menos cierto que ha servido para designar a uno de los movimientos culturales más reconocibles y compactos de la Historia de España al integrar en su seno a casi todas las diferentes manifestaciones artísticas posibles, con la música como abanderada: artes plásticas, teatro, cine, literatura... Si bien hay que reconocer en su desarrollo la influencia del *underground* barcelonés -publicaciones como *Ajoblanco* serían buena muestra de ello-, no se debe menospreciar lo genuino de este fenómeno y el impacto que tendría en las generaciones venideras.

Sin lugar a dudas, en la consagración de la Movida también influyó decisivamente el apoyo recibido por el gobierno socialista, y más allá de la alcaldía de Madrid. Aunque a priori puede que suene extraño, las características del posmodernismo que abanderaban sirvieron como refuerzo del ideario de la política del PSOE en materia cultural (Quaggio, 322-9). Todas ellas se identificaban muy bien con los preceptos de la política que el PSOE intentaba promocionar, con Javier Solana como Ministro de Cultura:

⁷⁵ Este sería el caso por ejemplo de Nacho Cano, la cara más comercial de la Movida y por ello rechazado por un sector de miembros de la misma, quien diría a *ABC* ya en 1985 que "Culturalmente la 'movida' madrileña no ha aportado nada" (Navarrete, 1985:81).

- La disolución de fronteras entre la alta y la baja cultura, con esa apropiación tan *sui generis* del arte pop anglosajón.
- La tipología de sus miembros, jóvenes pertenecientes a clases medias y urbanas, el objetivo electoral de los socialistas.
- La permeabilidad de este grupo a las influencias extranjeras, en consonancia con el espíritu de internacionalización que el Gobierno perseguía en estos años.
- La ruptura tajante con el franquismo, al que ignoraban.
- El rechazo al arte politizado de la Transición por su revisionismo melancólico, cuando ellos centraban sus intereses en el *hic et nunc*.
- Y su apolitismo, una de sus señas de identidad y que se constituía en una característica inocua para el partido en el poder.

En esta reinterpretación del *pop art* fue especialmente novedoso el intento de recuperar el imaginario religioso y popular español, inclusive el perteneciente al franquismo más rancio, liberado ya de las connotaciones negativas que persistía en otras generaciones de intelectuales y artistas. Buscaban "promover las diferencias culturales del país y subvertir los códigos expresivos, tanto del franquismo como del antifranquismo, en clave política y normalizadora" (Quaggio, 2014:349). Lo español era revisitado, ahora ausente de complejos, y de esta forma el *kitsch* entra en juego como discurso estético en este momento histórico. Aquellas añejas muñecas vestidas con traje de gitana servirían, por ejemplo, como motivo artístico central de cuadros, y Carmen Polo sería la protagonista de pinturas de estilo warholiano, demostrando que si de algo podía presumir esta generación, era de carecer de prejuicios.

Este despreocupamiento también tendría consecuencias sobre el consumo de drogas. Esta joven generación de madrileños y de recién de llegados a la capital coqueteará con nuevos estupefacientes que llevarían a más de uno a la drogadicción e, incluso, a la muerte. Sin lugar a dudas ésta es la cara más negativa de la Movida.⁷⁶ Como reflejo de este ambiente quedarían numerosas escenas de películas de Almodóvar, donde el consumo de drogas se muestra de forma amoral, o algunos otros hitos artísticos como la película *Arrebato* (1980), de Iván Zulueta, galardonada con la

⁷⁶ Algunas de las pérdidas más sentidas serían las del escritor Eduardo Haro Ibars, el batería de Topo Terry Barrios, Toño Martín de Burning, o Enrique Urquijo de Los Secretos.

Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián y donde la propia experiencia de filmar se convierte en un trasunto de las experiencias lisérgicas de las nuevas drogas.

El artista multidisciplinar Iván Zulueta será uno de los principales representantes del cine *underground*, pero si hay que mencionar a un líder habría que decantarse por Almodóvar, quien procedente de la contracultura urbana alcanzaría "las cotas más altas de desenfado esperpéntico e irreverencia moral y sexual" realizando "obras estridentes y con frecuencia brillantes: *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1985) y *La ley del deseo* (1986)" (Gubern, 2006:474).

Su nombre se asociaría a la Movida como en el caso de Sybilla, Guillermo Pérez Villalta, Alaska, Ceesepe, Los Costus, Juan Gatti, Dis Berlin, García Álix, Jesús Ferrero, Ouka-Lele, Carlos Berlanga... "grupo que, aunque no compacto, colocó los pilares de la modernidad y al que el director es afín" (Holguín, 1994:75). Hay que resaltar que este movimiento agrupó a lo sumo a una centena de artistas en la capital. El resto de la población permanecía ajeno a lo que ocurría en este ambiente, más allá de lo visto por la televisión o la asistencia a los diversos actos culturales que organizaran. Pero la labor de este grupo iba más allá de la mera creación de productos culturales, ya que se encargaron también de difundir y canonizar autores y modelos hasta ese momento desconocidos en España. Tal como recoge Giulia Quaggio:

Fueron ellos quienes popularizaron definitivamente la cultura musical anglosajona, mal conocida en la España franquista: Rolling Stone, David Bowie, Sex Pistols, Ramones o The Clash. Estaban muy influidos por el comic *underground* y la contracultura norteamericana de Robert Crumb o Gilbert Sheldon, admiraban a Andy Warhol y profesaban, en fin, una completa liberación en las costumbres sexuales, en la exhibición de la homosexualidad y en el uso de drogas. (2014:195)

El alarde de la homosexualidad fue especialmente llamativo en algunos miembros gays, como Pedro Almodóvar. En esa forma desprejuiciada de integrar elementos de diferentes ámbitos culturales lo *queer* tenía perfecto acomodo. La "pluma" se convertía en un recurso estilístico a explotar de diferentes formas en estas creaciones, haciendo acto de presencia las relaciones homosexuales, lésbicas, los desnudos masculinos, el travestismo... Lo *queer* entraba así de lleno dentro del *campo* cultural español. Era una decisión estética muy pop, elevar un elemento minusvalorado, como

era la subcultura homosexual, a la categoría de obra de arte, algo que contribuiría inexorablemente a una nueva y mejor consideración por parte de la sociedad española. La exhibición de la homosexualidad pasaría de ser una perversión a un símbolo de modernidad.

No fue menos cierto que parte de la prensa recibió con escepticismo a esta nueva generación, calificándoles a menudo de "modernos" en un tono sarcástico.⁷⁷ Si algunos resultados pueden parecer *amateur* por la ausencia de un acabado formal competente, no es menos cierto que estas obras fueron llevadas a cabo desde una clara vocación de artista.⁷⁸ La vida era diversión, pero el arte era "muy serio". Aún así el atrevimiento de estos jóvenes era considerado como intrusismo en muchas ocasiones. Este es el caso de esta crítica en *ABC* al primer número del cómic *La vía láctea*, creado desde el club del mismo nombre y que, con el precio de 150 pesetas, era una muestra del idilio de la Movida con este género artístico:

A modo de experimento-presentación sale a los tabernáculos iniciados este «comic», amparado en el nombre de uno de los salones más característicos de la movida malasañera madrileña. En general, tanto dibujantes como guionistas son prácticamente desconocidos en los ambientes de la plumilla. El tono general es bastante grisón, aunque hay leves destellos como la historieta futurista de Ángel Sánchez, pomposa e ingenuamente titulada «Holocausto de una raza». También se incluyen algunos cuentos y narraciones amén de un editorial que bien podría haberlo redactado King Kong antes de poner los pies en la civilización. Sin duda, lo mejor del número es la portada-contraportada debida a Carlos Greus. (*ABC*, 1982:111)

Cabría mencionar cómo en esta misma página del periódico aparece el listado de los libros más vendidos de la semana. En ficción ocupaba el primer puesto *Un día volveré* (Plaza & Janés), de Juan Marsé, y en el de no-ficción *La noche que mataron a Calvo Sotelo* (Argos Vergara), de Ian Gibson. Ambos títulos, que revisan episodios del

⁷⁷ La modernidad referida en este periodo histórico es asociado en el ámbito español al de la progresía política.

⁷⁸ Como señala el catedrático Ricardo Martín de la Guardia, toda esta efervescencia cultural de la Movida no estuvo siempre acompañada en la misma proporción desde el punto de vista cualitativo (2011:163). Se producía una "cierta banalización de la vida cultural, en parte convertida en moda, acto social y espectáculo (por ejemplo, las grandes exposiciones o las presentaciones de libros), y la aceptación acrítica y desjerarquizada de cualquier tipo de producto sociocultural (libros de escándalo, biografías de famosos, literatura de *best-sellers*...)" (Fusi, 2004:121). Entraba todo esto, no obstante, dentro de la consideración pop del arte que en aquellos años, y en ese entorno, se promulgaba.

pasado reciente de España desde una perspectiva progresista, reflejan el cambio de gustos entre los lectores, en consonancia -como no podía ser de otra manera- con los de la sociedad, curiosa por conocer los pasajes de su propia historia de una forma hasta aquellos años censurada.

No debe olvidarse que la Movida, pese a haber sido un movimiento contracultural que pasaría a canonizarse debido a los intereses partidistas del PSOE, casi nunca perdería su carácter marginal, manteniéndose fiel a las formas del entorno *underground* en el que nacieron.⁷⁹ Las publicaciones constituían una forma de comunicación muy eficaz en este sentido, siendo las revistas y cómics de la contracultura estadounidense una referencia para el grupo. Como ejemplo el Cascorro Factory, proyecto creado por Ceesepe y Alberto García Álix en 1976 con el objetivo de traducir y vender pirateadas estas publicaciones americanas.⁸⁰ Las revistas y los fanzines se convirtieron en uno de los medios de expresión favoritos para este grupo. Estamos hablando de *Cairo* o *El víbora*, donde Almodóvar colaborará en los años 70, o *Madrid*, la revista que se convertirá en el escaparate de los nuevos dibujantes que surgen en la Movida y que contará con el apoyo del ayuntamiento de la capital (Salado, 1985:57).

Si en el ambiente musical el Rock-Ola se convirtió en un lugar clave, la publicación *La Luna de Madrid* concentró a gran parte de la cabeza más visible. Además, gozaría de una difusión que los fanzines no habían conseguido, a pesar de la gran cantidad que surgió en estos años. Su primer número fue muy elocuente de la línea que pretendían seguir: editorial de Borja Casani sobre la Posmodernidad, Almodóvar y su sección "Con Uds., Patti Diphusa", moda con Jesús del Pozo y Pablo Miralles, entrevistas a personajes de la movida como Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta,

⁷⁹ Este movimiento contracultural podría analizarse epistemológicamente desde la noción de movimiento social descrito por Xoan González-Millán: "Os movementos sociais eríxense en portavoces de espacios sociais de resistencia, nos que cristalizan determinadas identidades colectivas alimentadas por unha serie de procesos interrelacionados: o culto da diferenza que leva á delimitación de *lindeiros* mediante os que se establecen as diverxencias entre o colectivo insumiso e o grupo dominante; a configuración dun marco interpretativo, que emerxe dos actos de resistencia nos que se van facendo realidade determinados intereses; e unha progresiva politización da vida cotián, como consecuencia dos *usos públicos*, de ámbitos previamente clasificados como privados, mellor dito, irrelevantes" (2000:111).

⁸⁰ A esta pareja se unirían José Morera "El Hortelano", Agust, Ouka Leele o Montxo Algora, quién traduciría estos los cómics *underground* estadounidenses que serían vendidos en una caseta propia en el Rastro de Madrid. También llevarían a cabo proyectos propios, como la obra *Vicios Modernos*, de Alberto García Álix y Ceesepe.

dibujos y cómics, incluido uno de Mariscal que anticipa a Coby, o una completa agenda cultural y nocturna (Martín de la Guardia, 2011:171).

La Movida aparecerá de diferentes maneras en las películas. Esa forma tan neorrealista de filmar en sus primera películas servirán como fiel reflejo de la "fauna" madrileña de aquellos años. El arte también quedaría reflejado, fruto de la amistad con los miembros de esta generación. Almodóvar rodará en la casa de Los Costus parte de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, quedando así inmortalizadas las obras que colgaban de las paredes de la casa (amén de aparecer esta pareja de artistas en la misma película en acción).



Escena de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) con Los Costus trabajando en su casa

Los carteles de sus películas también participarán de este ambiente artístico. Ceesepe firmará el cartel de la primera película de Almodóvar, Iván Zulueta el de *Entre tinieblas*, Javier Mariscal el de *Todo sobre mi madre*.... Toda una serie de referencias y artistas de esta época que tendrán perfecto acomodo en la filmografía del director manchego, como iremos viendo.

Capítulo 4.
MODELOS CINEMATOGRAFICOS EN
EL REPERTORIO CULTURAL
ESPAÑOL.

4. MODELOS CINEMATOGRAFICOS EN EL REPERTORIO CULTURAL ESPAÑOL.

Muchos estudiosos han visto en la cinefilia⁸¹ uno de los rasgos distintivos del cine de Almodóvar. Los intertextos presentes en estas películas son una muestra evidente de ello. Su obra, metacinematográfica en muchas ocasiones, habla a veces incluso sobre la propia ontología del séptimo arte. Esto sucede en *Los abrazos rotos*, donde el proceso de creación de una película va parejo a la evolución en la creación de un mito cinematográfico, Lena.

"Mes films sont pleins de films" confiesa Almodóvar (2006:18), algo que no pasa inadvertido a casi nadie. Su amor por el cine es consecuencia de su formación como espectador, que se inició en los años cincuenta y que aún hoy día sigue en proceso de constitución. En su vorágine cinéfila tienen cabida casi todos los géneros y todas las épocas, independientemente de su calidad cinematográfica. Así, encontramos tanto filmes que formarían parte del canon central de Hollywood como otros que se mueven en los márgenes del sistema. Lo interesante es comprobar cómo este posicionamiento le resulta indiferente a la hora de decantarse por una u otra obra para que forme parte de su cine. En este sentido habla Gonzalo Navajas acerca de la referencialidad fílmica del cine de Almodóvar, en este caso sobre la película *¡Átame!*:

Lo determinante de esta cita es que no se dirige a los nombres y textos indiscutidos del canon fílmico, sino a los que ocupan un lugar secundario dentro de él y que convencionalmente son evaluados de modo desfavorable. No hay, por tanto, alusiones a Renoir, Bergman o Antonioni, sino a las *B-movies* y películas menores del cine masificante de Hollywood: *Invasion of the Body Snatchers* o *Night of the Living Dead* son algunas de esas referencias. (1995:284)

Resulta muy interesante a este respecto el listado de películas seleccionadas por Almodóvar para la programación de un ciclo en la Cinémathèque Française, a colación de la retrospectiva y exposición *Exhibition: Almodóvar!* En este listado aparecen veintinueve títulos, acompañados en ocasiones por los criterios de selección de los

⁸¹ "No sabía lo que eran los genes, pero, sin duda, en mi código genético yo llevaba marcado al rojo vivo, como si fuera una res, el estigma del cinéfilo provinciano", diría Almodóvar sobre su infancia (en Strauss, 2000:134).

mismos. Estas películas están presentes en su cine en la medida en que han sido citadas o han sido traducidas en ciertos aspectos, así como las que simplemente le han servido de inspiración (Almodóvar, 2006:18). En esta enumeración se incluyen veintinueve obras que van desde el cine negro clásico de Hollywood a filmes irreverentes de John Waters o dramas intimistas de Ingmar Bergman:

- Perdición (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944)*
- Amanecer (Sunrise - A song of two humans, Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)*
- Medianoche (Midnight, Mitchell Leisen, 1939)*
- La bestia humana (La bête humaine, Jean Renoir, 1938)*
- Céline y Julia van en barco (Céline et Julie vont en Bateau, Jacques Rivette, 1974)*
- Deseos humanos (Human Desire, Fritz Lang, 1954)*
- Duelo al sol (Duel in the Sun, King Vidor, 1947)*
- Esa mujer (Mario Camus, 1969)*
- Eva al desnudo (All about Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950)*
- Mujeres (The women, George Cukor, 1939)*
- L'homme blessé (Patrice Chéreau, 1983)*
- La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the body snatchers, Don Siegel, 1956)*
- Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)*
- Horas desesperadas (The desperate hours, William Wyler, 1955)*
- Imitación a la vida (Imitation of life, Douglas Sirk, 1959)*
- Narciso negro (Black Narcissus, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1947)*
- Opening night (John Cassavetes, 1978)*
- Pandora y el holandés errante (Pandora and the flying dutchman, Albert Lewin, 1951)*
- Que el cielo la juzgue (Leave her to heaven, John M. Stahl, 1945)*
- Pink Flamingos (John Waters, 1972)*
- ¿Quién eres tú, Polly Magoo? (Qui êtes-vous Polly Magoo?, William Klein, 1965)*
- Ricas y famosas (Rich and famous, George Cukor, 1981)*
- Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli, Luchino Visconti, 1960)*
- El merodeador (The prowler, Joseph Losey, 1951)*
- Sonata de otoño (Höstsonaten/Herbstsonate, Ingmar Bergman, 1978)*
- Ensayo de un crimen (Luis Buñuel, 1955)*
- En un lugar solitario (In a lonely place, Nicholas Ray, 1950)*
- El fotógrafo del pánico (Peeping Tom, Michael Powell, 1960)*
- Wanda (Barbara Loden, 1970)*

Estas películas conforman una especie de canon personal al que su filmografía se vincula de modos diversos. Como él mismo expresa, si el cine de Billy Wilder está presente por ser uno de sus cineastas favoritos en cualquier género, la obra de estos otros autores le ha servido para inspirarse en sus creaciones. Éste sería el caso de *Amanecer*, un filme que comparte el tono y la sensibilidad que buscó en su cortometraje *El amante menguante*, integrado en *Hable con ella*.

La comedia alocada está presente a través de diferentes obras, como por ejemplo en *Medianoche* o *Pink Flamingos*, que si bien podrían compartir género, transitan vías muy dispares para llegar al humor. Vemos no obstante en su mayoría una preferencia por películas protagonizadas por mujeres.

Aparece en esta selección sólo dos películas dirigidas por españoles. Una es *Esa mujer*, de Mario Camus, filme al servicio de la *star* española Sara Montiel, y la otra *Ensayo de un crimen*, de Buñuel, rodada en México. Con un simple vistazo a estas dos películas resulta evidente cómo coexisten en su canon diferentes estratos de la cultura española. Si bien Mario Camus es uno de los directores más importantes del cine español -con el Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1983 por *La Colmena* como uno de sus mayores logros, junto a *Los santos inocentes*, premiada también en Cannes-, *Esa mujer* se trataba de un encargo sin excesivas pretensiones artísticas, un producto comercial para todos los públicos. En cambio *Ensayo de un crimen* de Buñuel -a la que homenajeó en *Carne trémula*-, si bien es una película de tono novedoso en la trayectoria del director aragonés, pertenece a otra tradición artística. Se vislumbra perfectamente en este caso cómo integra dentro de su canon películas realizadas desde un repertorio periférico, como puede ser *Pink Flamingos*, de John Waters, con otras del repertorio central, como *Eva al desnudo*.

Los criterios en la selección pueden ceñirse, más bien, a la presencia de mujeres como protagonistas, independientemente del género cinematográfico de que se trate. Conviven así las *drama queens* de los melodramas de Sirk con las enérgicas protagonistas de las comedias sofisticadas de Cukor⁸². Igualmente se hace presente la

⁸² Resulta también muy interesante contemplar cómo opta por dos películas de Cukor que podrían encuadrarse dentro de una estética *camp*: *Mujeres y Ricas y famosas*. Obvia así sus comedias canonizadas, como *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Stories*, 1941), la quinta mejor comedia

sensibilidad *queer*, tanto en el caso de la película de Waters como en el de la película *L'homme blessé*, de Patrice Chéreau. Y por supuesto vemos también esa sensibilidad *camp* que tan bien formuló Susan Sontag (1964): *Esa mujer* o *Johnny Guitar* son dos buenos ejemplos de este tipo de expresión artística.

Visto este canon elegido por Almodóvar para establecer un diálogo con su propio cine, es hora de profundizar en los diferentes modelos fílmicos que han provocado algún tipo de interferencia en su obra al formar parte del repertorio cultural español. A todos ellos les asignaremos ejemplos de su empleo por parte del director español.

4.1. El *star system* hollywoodiense.

La consolidación de Estados Unidos como primera potencia tras la Primera Guerra Mundial, y su consecuente auge en el panorama sociopolítico internacional, tuvieron su reflejo en el ámbito de la cultura, con el cine como principal producto cultural exportado. La delicada situación económica en la que quedaron las naciones del viejo continente favoreció a esta cinematografía. El descenso en la oferta cinematográfica mundial fue aprovechado por Hollywood para incrementar su producción y mejorar su distribución al otro lado del Atlántico, conquistando un posicionamiento inédito hasta ese momento. Estas películas fueron adueñándose de las carteleras europeas, consiguiendo además un gran éxito comercial. Así logrará sobrepasar a cinematografías como la francesa, importante en los inicios del siglo XX pero que veía impotente cómo el empuje del modelo norteamericano se iba imponiendo entre el público, especialmente algunos años después de la contienda, con la llegada del sonoro. Así, ostentando una posición hegemónica que perdurará hasta nuestros días, Hollywood llega a España. Impondrá su modelo, no sólo comercial, sino también narrativo e ideológico, con la misma fuerza que en el resto de Europa. La historia del cine cambió para siempre.

romántica de la historia para el American Film Institute, o *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, 1949), la séptima en ese mismo *ranking*, el *America's 10 greatest films in 10 classic genres*.

La presión ejercida por esta cinematografía foránea provocó que el cine español, raquítico desde sus inicios, quedara relegado a un papel secundario dentro de su propio país. En este dominio tuvo una responsabilidad clave que la adaptación al ámbito español fuera ejemplar, debido al éxito de las diferentes estrategias que siguió la industria americana para salvar las dificultades existentes. El principal problema que debían resolver estas producciones era el idiomático. Si bien con anterioridad hubo intentos fallidos de encontrar modelos de producción que solventaran este escollo - descartado el subtítulo y tras los fracasos de las versiones multilingües y las versiones internacionales-, con la introducción del doblaje se llegaría a concretar la forma más sofisticada de llegar al público español sin cortapisas. El propio Régimen franquista, con su política nacionalista, sería el responsable en parte de este éxito al promulgar leyes que prohibían la difusión de cine en otro idioma que no fuera el español, como queda recogido a través del apartado octavo de esta Orden de 23 de abril de 1941⁸³:

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español.

El doblaje proporcionaba además al Régimen un control total sobre el contenido de las películas. Si todas las producciones extranjeras tenían que pasar un primer control para la importación, a continuación debían pasar un segundo filtro: con la traducción y doblaje de sus textos se producía la censura⁸⁴ definitiva. Esta forma de control permitía suplantar las peripecias argumentales y los pensamientos de los personajes. Al mismo tiempo que se beneficiaba a la industria americana con la autorización de la proyección de sus películas -las favoritas del público español tras la Guerra Civil-, se las mutilaba para adaptarlas a los principios dictados desde el Movimiento. Usando la terminología de Sela-Sheffy (2003), con este doble proceso de traducción y adaptación sobre estos

⁸³ Esta Orden, impuesta desde el Ministerio de Industria y Comercio, por iniciativa del jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo Tomás Borrás, no aparece en el B.O.E. ni en la base de datos Aranzadi. Fue su aparición en el semanario *Primer Plano*, controlado esencialmente por el Sindicato del Espectáculo, el que hará que se prolongue su citación en las diferentes historiografías del cine español (Ballester Casado, 1999:104). Para una completa información sobre la recepción del cine norteamericano doblado véase Ballester Casado (1999).

⁸⁴ La censura se establecerá por primera vez en 1937 con la creación de la Junta de Censura, dedicada a vigilar que toda producción intelectual o artística se adecúe al ideario del nacionalcatolicismo.

productos fílmicos se lograba un efecto de naturalización del cine hollywoodiense, propiciando así su éxito continuado en el tiempo y se preparaba el terreno para su consolidación como modelo canonizado en el repertorio español

El cine clásico de Hollywood se distinguió desde sus inicios, entre otras cosas, por su sistema de producción, de evidente estructura industrial. Como consecuencia de esta constitución, en la meca del cine se desarrolló una serie de herramientas (como puede ser la normalización en el formato del guión) que contribuyeron al mantenimiento de una sólida estructura financiera al mejorar la relación entre costes y beneficios. Gran parte de este tipo de iniciativas solían quedar ocultas al gran público, pero existían otras cuyos signos visibles calarían en la masa de forma eficaz. Una de ellas sería el desarrollo e implantación de un modelo narrativo propio -el Modo de Representación Institucional, como lo llamará Noël Burch- "que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que *competencia de lectura*" (Burch, 1999:17), y que tendrá en la actualidad en Robert McKee (1997) a uno de sus principales valedores teóricos.

En el desarrollo de este nuevo lenguaje tuvo una importancia capital la sistematización en el uso de la planificación cinematográfica. Todo fue fruto del descubrimiento del significado de los diferentes tamaños de encuadre, así como de los movimientos asociados a los mismos. La dificultad técnica era superada en sus inicios gracias al genio de realizadores pioneros como D.W. Griffith, que proponían soluciones narrativas inusitadas que conseguirían asentar este modelo artístico. Entre los momentos más determinantes en el desarrollo de este lenguaje hay que señalar la introducción del primer plano. Su aparición le proporcionaba una gran originalidad y potencialidad dramática al trabajo del actor, al mismo tiempo que le hacía separarse del modelo teatral. Este acercamiento al actor tendría además otra consecuencia: aparece la figura de la estrella de cine. La cercanía que proporcionaba este tipo de planos no sólo permitía descubrir las emociones expresadas por estos intérpretes, sino que hacía más perceptible su belleza, idealizada además por la cámara. El poder de este efecto sobre el público sería rápidamente aprovechado por la industria y daría lugar a la aparición del *star system*, tal vez el símbolo más reconocible de Hollywood.

Estos actores y actrices se convertirían así en estrellas, artefactos creados por la industria en su propio beneficio y que a este efecto se insertarían dentro del tejido industrial como el resto de miembros de los equipos de producción. Esta metodología no estaba exenta de cierta agresividad, manifestada esencialmente en torno a dos factores: la dura pugna entre los grandes *studios* por estas figuras de la gran pantalla y, por otra, las condiciones tan férreas que tenían los contratos que firmaban con ellos, rozando la esclavitud en ocasiones⁸⁵. El objetivo de la creación de este sistema era fidelizar a una audiencia mundial, ávida de reírse, enamorarse o llorar con estos actores en pantalla. Si se lograba esta captación de público, los ingresos se mantendrían y la industria podría seguir con su habitual ritmo de producción.

La representación de la mujer en este cine ejerció una fuerte influencia en la sociedad de la época, llegando su influjo hasta nuestros días. Greta Garbo, Marlene Dietrich, Liz Taylor, Marilyn Monroe o Audrey Hepburn son buenos ejemplos de este tipo de belleza aurática e hipnótica, donde la propia dirección de fotografía dotaba de un halo de perfección a estas mujeres de carne y hueso, asimiladas a diosas en muchos casos. Roland Barthes, en *Mitologías* (1980) y a través del rostro de la Garbo - perteneciente a "ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturbaba enormemente a las multitudes" (*ibíd.*:71)-, explica cómo éstas mujeres, al aparecer en pantalla desprovistas de rasgos comunes con el resto de las mortales, acaban conceptualizándose. Supone una idealización que parte de elementos figurativos para acabar configurarse en una entidad abstracta.

El *star system* de estos años, como también indica el pensador francés, es pues resultado de este proceso de conceptualización. Aún así hoy en día la situación ha variado notablemente. El contexto de aquella época difiere bastante del actual, donde la actividad cinematográfica de estos intérpretes es tan conocida como su vida privada. Este puede ser el caso de lo que ocurrió con la labor humanitaria llevada a cabo por Angelina Jolie o incluso, unas décadas antes, por Audrey Hepburn, que provoca que el espectador admire a esas *stars* en la pantalla no sólo por lo que representan -la belleza

⁸⁵ Una de las modalidades más extendidas era el contrato *loan-out*, que convertía al profesional cinematográfico en una moneda de cambio: "El *loan-out* es un sistema que permitía a los estudios alquilar los servicios de actores o de directores con contrato en otros estudios, abonando semanalmente una cantidad convenida al estudio arrendador" (Krohn, 2007).

clásica- sino también por lo que son, mujeres "mortales" y comprometidas a la par que bellas.

La lectura interpretativa del fenómeno de estas estrellas femeninas hoy en día, pues, no está exenta de elementos sociológicos. Para nuestro estudio nos interesa especialmente la noción primera de mito, la mujer entendida como representación suprema de la belleza apolínea -y cuya transgresión las convertirá en *femme fatales* abocadas a su propia destrucción-. La crítica feminista ha hecho especial hincapié en los estereotipos transmitidos a través de esta concepción de la feminidad idealizada, difícilmente al alcance del resto de los mortales. Ésta es la opinión expresada por la investigadora Laura Mulvey, para quién "el cine de Hollywood, que ha basado su atractivo y promovido su fascinación enfatizando el aspecto erótico de la estrella femenina, se ha concentrado en un aspecto de la feminidad altamente estilizado y artificial" (Mulvey, 1995:82). Esta artificialidad ha sido pues uno de los rasgos definitorios de estas mujeres, ataviadas y maquilladas de manera sublime a pesar de los trances a los que la historia las sometía. Siempre perfectamente peinadas y maquilladas ya fuera en una fiesta como tras una persecución, o bien justo después de despertarse por las mañanas. Barthes, en el trabajo citado, llegará así a considerarlas cubiertas por una máscara, mostrándose así en su representación una continuación de los estereotipos más tradicionales de la feminidad. Son, fundamentalmente, cosificadas en:

objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de «ángel del hogar», y atrapados por su propia sexualidad en la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/*femme fatale*, virgen/puta. (Colaizzi, 2007:12)

La imagen que transmitían estas actrices sería admirada y seguida por gran parte de las mujeres del mundo, quienes imitarían sus formas de vestir y actuar de forma inocente, ignorando "que también las actrices estaban objetualizadas por la cámara" (Rodríguez Fernández, 2006). La fascinación hacia este fenómeno no sería territorio exclusivo de la clase femenina, sino que también los hombres se sentirían atraídos no

sólo sexualmente⁸⁶, sino también eróticamente en el sentido otorgado por Susan Sontag (1965a:39).

Este último caso es visible en el cine de Almodóvar, donde se reproducen los modelos mencionados por Giulia Colaizzi: en sus películas podemos encontrar madres (Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*), *femmes fatales* (Zahara en *La Mala Educación*⁸⁷), vírgenes (la hermana Rosa en *Todo sobre mi madre*) o prostitutas (Cristal en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*). Si bien Almodóvar subvierte en ocasiones el uso de la norma a la hora de representar a la mujer en el modelo original hollywoodiense, no es menos cierto que dichos modelos siguen siendo perfectamente perceptibles. Y sobre todo esto viene auspiciado por la evidente fascinación que se distingue en estas películas hacia la figura de la estrella de cine, una auténtica mitología de nuestro tiempo -como es deducible de la presencia de las fotos de actrices que guarda el personaje de Julieta Serrano en *Entre tinieblas*, o más tarde con la trama de *Todo sobre mi madre*-. El mito se recrea -como sucede con casi toda la tradición y la vanguardia en su cine- de una forma genuina, donde lo metacinematográfico se constituye en regla en su propio *idiolecto*, siguiendo lo expuesto por Barthes cuando dice que

hoy día, más que los mitos, lo que hay que distinguir y describir son los idiolectos; a las mitologías les sucedería una idiolectología, más formal, y por tanto, creo yo, más penetrante, cuyos conceptos operatorios ya no serían el signo, el significante, el significado y la connotación, sino la cita, la referencia, el estereotipo. (Barthes, 1984:86)

⁸⁶ Esta imagen de la mujer supondría un elemento esencial en el imaginario masculino, dado que "la noción de Mujer ha funcionado como un espejo colocado frente a los ojos de los hombres" (Colaizzi, 1995:10), es decir: "Según las representaciones que se ofrecen de ellas en la pantalla, éstas funcionan como un significante en un circuito donde los valores que se intercambian están ya fijados en y por la cultura tradicional dominante. La mujer, en la mayoría de los casos, aparece dibujada como un fetiche, como un objeto de contemplación erótica por parte de los espectadores masculinos" (Romero Guillén, 2000:194).

⁸⁷ Es muy interesante este ejemplo por cómo Almodóvar usa el modelo del cine negro y la figura de la *femme fatale*, asociado siempre a la mujer, y lo transfiere a una identidad *queer*, Zahara. Se produce una naturalización en la transposición de normas al llegar al cine del director español. Es muy interesante la opinión vertida por Brígida Pastor sobre la figura de la *femme fatale* en *La Mala Educación* al establecer una correlación con la sociología: "this new *femme fatale* is still struggling for the same rights as 'her' classic counterpart, and although Juan, and Zahara in Almodóvar's film, are biologically male, their struggle to identify themselves within patriarchy and the queer community mirrors the struggles of women prior to the mid-20th century feminist movement" (2013:6-7).

Con esta enunciación en su cine, al optar por la cita de este modelo en lugar de la integración transparente en su filmografía, subvertiría las normas de Hollywood según las cuales "los significantes trabajan de forma invisible al servicio de la narración" (Kuhn, 1991:50).⁸⁸ La evidencia del referente destaca así como mecanismo discursivo, dándole un nuevo significado a la figura de la estrella de cine. Esta estrategia es patente, por ejemplo, en el homenaje que se realiza con el personaje de Bibiana Fernández en *Tráiler para amantes de los prohibido*, inspirado en el de Gilda de Charles Vidor (*Gilda*, 1946) -película que para la censura franquista supuso un verdadero dolor de cabeza al considerar que la escena musical de Rita Hayworth quitándose los guantes pecaba de lascivia-.

Pero si bien la enunciación de estos modelos es una marca sobresaliente de su cine, no es menos cierto que podemos encontrar la implementación de otros, aunque de forma más discreta. Como mencionamos en el capítulo segundo, gran parte del éxito del cine de Almodóvar se debió a la asunción en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* del modelo de la comedia clásica americana, constituyéndose en una "continuación del mundo de los grandes directores de actrices [...] como Cukor, Wilde o Sirk" (Holguín, 1994:76). Se produce pues una interiorización de este modelo, que como parte de su propia idiosincrasia, suele permanecer oculto al espectador. Esta es una muestra de cómo el cine hollywoodiense ejerce interferencias intersistémicas en el cine español.⁸⁹

Como curiosidad, tenemos que hacer notar cómo la forma de promoción del cine del director español además ha provocado la creación de un nuevo *star system* - asimilando el *glamour* de Hollywood-, el compuesto por las llamadas "chicas

⁸⁸ Es muy reveladora esta crítica a *Eva al desnudo* realizada en el número 2 de *Cahiers du Cinéma* sobre el estilo de Mankiewicz: "Le découpage est tellement sûr, tellement souple, tellement aisé que l'on serait bien embarrassé à propos de ce film de parler de ce mostre à mille têtes: la technique cinématographique. Elle est ici totalement invisible. Mankiewicz cinématographie comme il respire: avec aisance, avec une déconcertante facilité. Nul doute que cette facilité ne soit le résultat de mille efforts, mais où, quand, comment? Ni vu, ni connu, je t'embrouille. Nous constatons l'existence d'un style même est malaisé à définir. La première réponse qui vient à l'esprit: c'est le style d'un romancier. Mais nous verrons plus loin que notre homme très attiré par le théâtre (présentement il monte des pièces - comme Visconti) semble se concevoir d'abord comme un auteur dramatique" (Doniol-Valcroze, 1951:26).

⁸⁹ Contra este imperialismo cultural se manifiestan autores como Noël Burch, quién en obras como *El tragaluz del infinito* deja claro cuál es su objetivo: "ser, ante todo, la crítica de los discursos teóricos e históricos que tendían a naturalizar el sistema de representación «hollywoodiense» que sobre todo parecía haber servido para desinformar y adormecer a las masas populares. La primera meta de este libro era, por tanto, construir las bases históricas para prácticas contestatarias" (1999:16).

Almodóvar". Las presentaciones de las películas, la presencia de firmas de alta costura en sus filmes, la creación de personajes de divas... entran dentro de esta lógica interpretativa. Y no sólo a España se reduce su influencia, sino que los protagonistas de sus películas se han convertido en estrellas en el extranjero, ya sea en el cine francés (Carmen Maura, Victoria Abril o Rossy de Palma) o bien incluso en Hollywood (Penélope Cruz, Antonio Banderas y Javier Bardem)⁹⁰.

Como apéndice a este apartado, podemos hacer mención a otro canon elaborado por Almodóvar con las veinticinco películas más importantes de su vida, presente en un volumen que recoge las películas favoritas de cien personalidades del cine español y que fue coordinado por Almudena Lería (1993). En el listado del director manchego encontramos un total de catorce obras realizadas por los grandes estudios de Hollywood:

- *Medianoche (Midnight)*, Mitchell Leisen, 1939)
- *Que el cielo la juzgue (Leave her to heaven)*, John M. Stahl, 1945)
- *Retorno al pasado (Out of the past)*, Jacque Tourneur, 1947)
- *Carta de una desconocida (Letter from an Unknown Woman)*, Max Ophüls, 1948)
- *Eva al desnudo (All about Eve)*, Joseph L. Mankiewicz, 1950)
- *Johnny Guitar (Johnny Guitar)*, Nicholas Ray, 1953)
- *Una cara con ángel (Funny Face)*, Stanley Donen, 1956)
- *Centauros del desierto (The Searchers)*, John Ford, 1956)
- *De entre los muertos/Vértigo (Vertigo)*, Alfred Hitchcock, 1958)
- *Sed de mal (Touch of Evil)*, Orson Welles, 1958)
- *El apartamento (The Apartment)*, Willy Wilder, 1960)
- *El padrino II (The Godfather. Part II)*, Francis Ford Coppola, 1974)
- *Toro Salvaje (Raging Bull)*, Scorsese, 1980)
- *La lista de Schindler (Schindler's list)*, Steven Spielberg, 1993)

Claudette Colbert, Audrey Hepburn, Bette Davis, Marilyn Monroe, Joan Fontaine, Gene Tierney o Joan Crawford son algunas de las actrices que protagonizan estas películas, dejando bien claro la influencia de este cine perteneciente al Hollywood dorado en su formación como director.⁹¹

⁹⁰ Aún así hay quién ha interpretado el éxito de su filmografía como consecuencia de contar con estos actores. Bien es cierto, por ejemplo, que Carmen Maura era una actriz con cierto reconocimiento cuando se puso a las órdenes de Pedro Almodóvar en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, pero es que esta película no es más que una continuación lógica de su actividad tras las cámaras desde comienzos de los setenta. Diferimos así con Holguín cuando dice que "Carmen Maura fue el motor que lanzó al director a realizar su primera película" (1994:19).

⁹¹ Las otras películas seleccionadas fueron *La regla del juego (La Règle du Jeu)*, Jean Renoir, 1939), *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Senso* (Luchino Visconti, 1954), *La noche del cazador (The night of*

4.2. Douglas Sirk y el melodrama clásico.

El cine, nacido al amparo del siglo XX y coincidiendo con una crisis del modelo verista en la pintura, el teatro o la literatura, decide renunciar a estas nuevas tendencias⁹² para adoptar el modelo del teatro y la novela decimonónicos como patrones narrativos. En las producciones de los años posteriores, si bien es cierto que tanto con la primera modernidad -que se corresponde con la llegada de las vanguardias históricas al séptimo arte- como con la segunda -coincidente con la irrupción de los Nuevos Cines⁹³-, se introdujeron novedades que rompieron con la visión realista-naturalista de un cine clásico aún en proceso de consolidación, no es menos cierto que al final Hollywood se impondría hasta nuestros días como modelo hegemónico, tanto en nuestro país como en el resto del mundo.

Los géneros cinematográficos cumplieron, al igual que el *star system*, una función primordial a la hora de asegurar la asiduidad de los espectadores a las salas de cine. Este sistema simplificaba los gustos de la gente: el público, en su mayoría, va al cine a ver una película de aventuras, una de acción, un *thriller* o una comedia romántica...⁹⁴ Estos espectadores son capaces de reconocer ciertas características que le son propias a cada género, y esperan experimentar durante el visionado las mismas emociones y/o reflexiones que con las otras películas anteriores que identifican dentro de esa categoría cinematográfica. Esto es lo que José Luis Sánchez Noriega llama *dialéctica de la repetición y la diferencia*, el hecho de que el espectador reconozca unos ciertos elementos formales y narrativos que le permitan realizar la asociación de una película a un cierto género, al mismo tiempo que le hace diferenciarlo de los otros

the Hunter, Charles Laughton, 1955), *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (Luis Buñuel, 1955), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Amarcord* (Federico Fellini, 1974), *Opening Night* (John Cassavetes, 1977), *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), *Dublinese* (*Dubliners*, John Huston, 1987) y *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, Woody Allen, 1992).

⁹² "El cine dominante, pese a su superficial modernidad y al bombo tecnológico con que se publicitó, heredó las aspiraciones miméticas a las que había renunciado el Impresionismo en pintura; esas aspiraciones que Alfred Jarry y los simbolistas habían atacado en el teatro y que James Joyce y Virginia Woolf desautorizaron en la novela" (Aumont cit. en Stam, 2000:29).

⁹³ Estamos hablando aquí de la Nouvelle Vague francesa, el Nuevo Cine Alemán, el Free cinema británico, el *cinéma vérité*, el *direct cinema*, el Cinema Nôvo brasileño... Todas corrientes cinematográficas que surgen como estéticas de oposición frente al cine dominante de Hollywood.

⁹⁴ Es importante resaltar que lo relevante no es la etiqueta usada (aunque puede condicionar su éxito comercial), sino que se produzca el reconocimiento de las características afines a cada tipología concreta.

(2002:98). Es pues, un proceso deductivo que parte de ciertas categorías apriorísticas aprehendidas durante el aprendizaje como espectador y que le llevan a la asociación de un texto fílmico a una de dichas categorías en un momento determinado⁹⁵.

Además, la audiencia "encuentra placer en este reconocimiento porque la película de género abunda en elementos intertextuales" (*ibíd.*) que enlazan a estos filmes con otros de su misma sindicación genérica, delectación que puede llegar incluso a convertirse en terquedad cuando dicha preferencia se convierte en el único criterio de valoración. Pero esto sólo ocurre desde el punto de vista del fan, porque desde el ámbito de la industria el único objetivo es que estas categorías contribuyan a consolidar los diferentes nichos de mercado. Se trata de condicionar al público para el consumo de filmes de un género determinado, de tal manera que acudan a las salas simplemente "porque es una película de terror" o "porque es de acción". Así, estos términos que designan los géneros manifiestan ya en sí una clara demostración de normativización que condicionará la recepción al presuponersele a tal filme la presencia de una serie de convenciones asociadas a un género determinado.

El estatus de género es un modelo dentro del repertorio que, como nos dice Enric Sullá, actúa como "una convención sociocultural que regula la producción, la distribución y el consumo de las películas afectadas y determina también sus rasgos distintivos" (2010:17). Estas categorías tienen además otras funcionalidades. Por una parte se vuelven útiles por cuestiones didácticas, ya que facilitan la aprehensión de la amplia variedad de tipos existentes en el cine a través de la clasificación de las películas en taxonomías, normalmente de tamaño asequible: "Estas configuraciones forzadas no son siempre inútiles, muy al contrario: como todas las clasificaciones provisionales [...] tienen a menudo una indiscutible función heurística" (Genette, 1977:213). Esto,

⁹⁵ La contemplación de la historicidad de los géneros es imprescindible, ya que su formación depende de factores socioculturales ligados a un momento concreto: "Sería absurdo hablar de género, si no fuese un fenómeno esencialmente histórico, porque la «genericidad» implica historicidad" (Spang, 1996:37). Sobre un modelo de aplicación de la Teoría de los Polisistemas en la configuración de géneros -en este caso literario- véase el siguiente trabajo de Rakefet Sela-Sheffy en el que analiza la construcción de la idea de novela en la Alemania del siglo XVIII, es decir, "cómo la novela, o mejor, la *idea* de la novela, fue desarrollada y utilizada por los literatos alemanes como catalizador para la remodelación de su propia función y para la reorganización de su campo de actuación" (1994:126).

inevitablemente, facilita el avance en el estudio de esta disciplina artística al propiciar nuevos estudios de enfoque temático.⁹⁶

Por otra parte sirven para canonizar filmes. A este respecto es muy llamativo cómo se han institucionalizado los géneros por los propios profesionales de la industria. Un ejemplo de esto lo hallamos en la diferenciación en la entrega de los premios Golden Globes entre la mejor película, actor y actriz principales de comedia y musical o bien de drama.⁹⁷ Es interesante esta división porque muestra cómo los propios profesionales consideran que deben existir diferentes criterios de evaluación para valorar una película en relación al género al que se adscribe. Es decir, no sólo el género tiene un papel importante en la recepción, sino también durante el propio proceso de producción, al requerirse diferentes competencias a los miembros del equipo.⁹⁸ En resumen, estaríamos hablando de una valoración realizada por los propios profesionales acerca del tipo de uso activo del repertorio efectuado.

Esta sistematización por géneros también es visible en el caso de los festivales de cine. Son numerosísimas las citas cinematográficas que están consagradas a un tipo determinado, o bien que incluyen en su programación sesiones agrupadas genéricamente. Sin lugar a dudas es el fantástico el favorito del público atendiendo a la cantidad de eventos que promueve.⁹⁹ Pero también encontramos otras citas centradas en *géneros transversales*, como pueden ser el *cine hecho por mujeres* o el *cine queer*.

⁹⁶ "La historia de la teoría de los géneros está caracterizada por estos atrayentes esquemas que conforman y deforman la realidad, a menudo tan diversa, del campo literario, y pretenden descubrir un 'sistema' natural en donde construir una simetría artificial con el gran apoyo de falsas ventanas. Estas configuraciones forzadas no son inútiles, muy al contrario: como todas las clasificaciones provisionales, y a condición de ser bien aceptadas como tales, tienen a menudo una indiscutible función heurística" (Genette, 1977:213).

⁹⁷ Sería el caso también en España de los Premios Feroz, cuya primera edición data de 2014 y que diferencia entre comedia y drama a la hora de otorgar sus premios a la mejor película. También se podría añadir la diferenciación en la mayoría de estos premios entre documental, animación y ficción.

⁹⁸ Entre los profesionales del cine, es la crítica la que se ha mostrado más receptiva a la hora de realizar diferenciaciones a la hora de emitir juicios de valor. También sería el caso comentado en el capítulo segundo de instituciones cinematográficas como el American Film Institute con su *ranking* de las mejores películas por género publicado en 2008, el *America's 10 greatest films in 10 classic genres*. Los géneros consignados fueron la animación, la comedia romántica, el *western*, el cine deportivo, el misterio, la fantasía, la ciencia ficción, el cine de gánsteres, los dramas judiciales y el cine épico

⁹⁹ Estaríamos hablando por ejemplo de festivales como el de Sitges, una de las citas dedicadas al fantástico más importante del mundo. Se convierte además en un auténtico foro para ver las últimas tendencias de este cine, y que puede incluir la programación de lo último de autores tan dispares como Quentin Tarantino o de Leos Carax, mostrando la permeabilidad de este género, en continua mutación.

Ambos constituyen muestras de cómo en lugar de usar características narrativas o formales para agrupar textos fílmicos bajo un determinado marchamo común, se ha buscado su repercusión desde un punto de vista sociológico: la reivindicación del papel de la mujer en la sociedad a través de una mayor presencia en el séptimo arte, ya sea delante o detrás de las cámaras. O bien el objetivo de visibilizar el día a día y los problemas de la comunidad LGBT. Se produce así una conceptualización que parte de los problemas de la sociedad para crear categorías en el ámbito fílmico, demostrando esa historicidad relativa a los géneros anteriormente citada -recordemos que estos fenómenos reivindicativos citados tuvieron lugar tras los sesenta y con la liberación sexual-. Esto viene a demostrar que los géneros son conceptos en revisión por la modificación no sólo de los elementos internos, sino que, más allá de lo que opina Ángel Luis Hueso Montón (2006), se ven influenciados por elementos externos. Tanto es así que su conceptualización debe realizarse desde un punto de vista diacrónico, ya que de otro modo sólo podríamos hablar de historiografía en lugar de crítica de los géneros: "If we suggest that meanings are shot through with the potentiality of transience -that is, they are subject to change over the time -then it does not make sense to claim that there is a permanently stabilising entity called genre" (Cobley, 2000:2).

Además de esta utilización de los géneros para simplificar y clasificar los productos culturales, existen también otros usos de gran importancia por la repercusión que acarrear. Jean-Marie Schaeffer (1988) determina que junto a este método *aposteriorístico* existe otro *prospectivo*. Estaría hablando este autor del empleo del género como modelo para obras futuras. Se trataría, una vez que dicho género ha sido reconocido y ha entrado a formar parte del repertorio, del uso activo del mismo -empleando la terminología de Even-Zohar-. Igualmente, los condicionantes socioculturales pueden influir en el empleo de estas filiaciones genéricas. Un ejemplo en el ámbito español lo hallaríamos con el *boom* del cine de terror español en este siglo XXI de la mano de directores como Juan Antonio Bayona, Alejandro Amenábar, Jaume Balagueró o Paco Plaza, explosión creativa que responde al haberse educado en un nuevo contexto globalizado donde los prejuicios hacia este género han sido prácticamente eliminados. Ya no es que no vean este género ajeno a la cultura española, sino que gracias a ello se ha llegado a despertar un cierto interés entre la crítica internacional acerca de esta cinematografía, posibilitándose incluso el reconocimiento de un modelo genuino español.

Volviendo al punto de inicio de este apartado, decíamos que el cine decide configurarse, como lenguaje y arte mimético, asociándose al teatro y a la novela decimonónica. Esta asimilación al arte escénico curiosamente se hará por vía del teatro melodramático, constituyéndose en "el primer gran hallazgo de los ideólogos de la burguesía para desviar en su ventaja, incluso en su provecho, la necesidad de entretenimiento de un bajo pueblo en quien cualquier inactividad resultaba inquietante" (Burch, 1999:79). Es indudable que las posibilidades expresivas que aportó al cine ayudaron a crear una audiencia ávida por contemplar los avatares de los personajes. El melodrama se consolidaría como género y daría lugar a algunos de los ejemplos más importantes de la historia del séptimo arte.

El melodrama es un subgénero del drama que ha sido denostado por parte de la crítica. Su voluntad de huir del racionalismo positivista y apelar a un sentimentalismo romántico, donde la exaltación de las emociones se convierte en la estrategia a seguir, ha provocado un cierto recelo por parte de la crítica, incapaz en muchas ocasiones de estructurar e interpretar todo ese capital emotivo mostrado, llegando incluso a despreciarlo directamente como objeto de estudio. Esto es debido a que esta honestidad presente en sus planteamientos la entendieron como signo de pobreza expresiva, provocando una reducción al mero tópico: "La especialización del género consistía en la búsqueda del llanto de los espectadores gracias a la plasmación exagerada de sentimientos, personajes estereotipados y conflictos interpersonales" (Huerta Floriano, 2005:76).

Una de las características fundamentales del melodrama canónico es la voluntad de evidenciar hasta el límite sus mecanismos expresivos para provocar la emoción en el espectador. La sutileza se convierte en una característica cuya presencia es inversamente proporcional a la propia naturaleza del género, ya que lo traiciona al asimilar sus formas al drama. Si en sus orígenes esta etiqueta se empleaba para designar a las representaciones dramáticas acompañadas de música (*melo* más *drama*), en la actualidad su significado más común es el que aparece en la primera acepción del diccionario de la RAE, en su 22ª edición: "1. m. Obra teatral, cinematográfica o literaria en que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos". Queda claro cómo este

género está asociado a la exageración. El exceso se configura así en característica *sine qua non* para que se dé la presencia de esta tipología.

El hecho de que fuera un género estimado por las clases populares también contribuyó a su minusvaloración por parte de la crítica.¹⁰⁰ La demostración desinhibida de los afectos no parecía un material de estudio lo suficientemente legítimo. Tendría que ser con la llegada de las teóricas feministas cuando se contemple el análisis de estas películas, eso sí, dando una visión negativa, y centrándose obviamente más en la visión mostrada de la mujer en la pantalla que en su sindicación genérica. A pesar de este cierto desprecio, lo que es innegable es que el melodrama está dotado de una gran capacidad para atrapar la atención del público, aún cuando su consumo no represente ni un reto intelectual ni siquiera ninguna novedad -como en el caso de las series de literatura rosa de quiosco o bien los culebrones televisivos-.

El melodrama como género cinematográfico es rastreable desde su etapa muda. Clásicos como *Amanecer* (*Sunrise: a Song of Two Humans*, F.W. Murnau, 1927), *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, Frank Borzage, 1927), *El viento* (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928) y *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, David W. Griffith, 1919) constituyen célebres hitos de la historia del cine y grandes ejemplos del género en esta época y que gozaron del favor del público. Es patente cómo la ausencia de diálogos sonoros no imposibilitó su éxito, dado que la audiencia estaba familiarizada con las fórmulas propuestas en la pantalla. El modelo era el mismo, lo que cambiaba era el formato.

Aunque con el tiempo han sido numerosos los autores que han transitado el melodrama, dos serán los que se identifiquen como verdaderos maestros: John M. Stahl y Douglas Sirk (Sánchez Noriega, 2002:139). Stahl comenzó en la escena teatral neoyorquina a comienzos del siglo pasado, llegando a dirigir películas mudas para los estudios MGM y Universal. En su filmografía, que se interrumpe en los años cuarenta, sobresalen tres melodramas: *Imitación de la vida* (*Imitation of Life*, 1934), *Sublime obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1935) y *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to*

¹⁰⁰ "El melodrama ha sido despreciado por su sentimentalismo -a veces patético-, su maniqueísmo y la manipulación del espectador. En el extremo, el melodrama televisivo latinoamericano («culebrón») se entiende como una maquinaria de alineación del espectador por la acumulación de emociones" (Sánchez Noriega, 2002:139).

Heaven, 1945). La primera película es una adaptación de la novela homónima de Fannie Hurst, con la *star* Claudette Colbert en el papel de la sufrida madre protagonista. Rodada en blanco y negro, logró tres nominaciones a los premios Oscar, entre ellas a la mejor película del año. *Sublime obsesión*, adaptación de la novela homónima de Lloyd C. Douglas y protagonizada por Irene Dunne, suponía un acercamiento al género donde la enfermedad acuciaba la vida de sus protagonistas. La última a citar, *Que el cielo la juzgue*, es referenciada por Almodóvar tanto en el listado de sus veinticinco películas favoritas (en Lería, 1993) como en el ciclo que programó para la filmoteca francesa (Almodóvar, 2006:18). Supone una mezcla de melodrama y *noir* que sorprendió a la crítica, con Gene Tierney en uno de sus escasos papeles de malvada. Realizado para la Fox, supuso "una espectacular apuesta en Technicolor y con todo lujo de medios" (Carmona, 2004:179) que conseguiría un premio Oscar (mejor fotografía en color) y tres nominaciones más (mejor actriz, dirección de arte en color y sonido).

Tanto *Magnífica obsesión* como *Imitación de la vida* serían versionadas por Douglas Sirk¹⁰¹, el otro gran maestro del melodrama con el permiso de Nicholas Ray y Vincente Minelli. Sin lugar a dudas más reconocido que Stahl, el alemán es considerado como el director canónico del melodrama gracias a sus coloridos filmes en Technicolor realizados en la década de los cincuenta, entre los que se encuentran estas dos versiones citadas. Bien es cierto que en estas películas se partía siempre de una novela primigenia, pero no es menos cierto que en estas versiones es perceptible la impronta del director estadounidense. Así Sirk se labraría una brillante trayectoria en la que *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954), *Sólo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, 1955), *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) e *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, 1958) fueron algunos de sus mayores hitos comerciales.

El proyecto de *Obsesión* le llegaría a Douglas Sirk por la insistencia de Jane Wyman en protagonizar el *remake* de *Magnífica obsesión*. El propio Sirk, prolijo a la hora de descifrar las claves de su cine, desmentía que se hubiera inspirado en la película de Stahl para rodar *Obsesión*, aunque el borrador que le llegó había sido realizado a

¹⁰¹ Su cine ha sido el que ha servido como punto de partida para el melodrama contemporáneo. El caso más evidente de los últimos años sería el de la película de Todd Haynes *Lejos del cielo* (*Far from heaven*, 2002), una recreación perfectamente conseguida -en cuanto a estética y tono narrativo- de los melodramas de los cincuenta, en especial el filme *Sólo el cielo lo sabe*. Lo único que varía es que lo que debía ser latente en estas películas -por la censura de la época- se hace manifiesto ahora: la mujer del protagonista descubre que su marido es homosexual.

partir de la película, no de la novela originaria, de ahí la semejanza en su estructura narrativa. El director teutón rodó esta historia y lograría darle a los estudios Universal un gran éxito comercial, a pesar de lo enrevesado del guión. Esto era debido sobre todo a la exageración presente en la historia, algo anteriormente aludido como convención del melodrama. Sobre este aspecto comenta el propio Sirk:

Mi reacción inmediata ante *Magnificent Obsession* fue de desconcierto y desaliento. Pero, no obstante, había algo irracional en ella que me atraía. Algo demencial, en cierto sentido, bueno, obsesivo, porque ésta es una maldita historia sin sentido, si jamás lo hubo. (en Halliday, 1973:92)

Antes filmaría *Interludio de amor* (*Interlude*, 1957), otra nueva versión de una película de Stahl, en concreto de *When Tomorrow Comes* (1939), con Irene Dunne y Charles Boyer, a partir de un relato de James Cain, *Serenade*: "La película de Stahl ya se había apartado un gran trecho de la novela de Jimmy Cain, y, mientras estaba haciendo *Interlude*, no sabía en absoluto que *Serenade* estaba detrás de ella" (en Halliday, 1973:109). Se ve de nuevo en este parlamento la voluntad de Sirk de distanciarse de su maestro. La negación de su condición de epígono le sirve como autolegitimación. Es una muestra más de la creencia de que la creación de nuevos modelos es sinónimo de genialidad. Se produce así una sobrevaloración errónea del genio creador, mientras que se menosprecia la creación de productos culturales usando modelos ya consolidados, aún si estos se hacen con perfección e incluso innovando a la hora de aplicar sus normas. Afortunadamente, gracias en gran medida a la *politique des auteurs* cahierista, se revirtió este proceso, al hacer notar las singularidades artísticas de la puesta en escena de autores considerados tradicionalmente como meros artesanos de la industria de Hollywood.

A pesar de lo dicho por el maestro alemán, es fácilmente trazable una línea continua entre Stahl y Sirk, y no sólo porque el segundo adapte varias películas del primero. Sus melodramas respetan las mismas normas argumentales, con mujeres sufridoras que se enfrentan a los avatares de la vida que se suceden agravando sus maltrechas situaciones personales. La emoción convocada por ambos autores es la misma, pero hay evidentes diferencias a la hora de alcanzar dicho objetivo artístico. Así Sirk consigue llevar el modelo mucho más allá de donde lo dejó su maestro. Logró dotar de una inusitada personalidad a este género gracias al barroquismo de su puesta en

escena, con una mayor profusión de elementos en el decorado y una predominancia de los tonos saturados en los colores que inundan la pantalla, con una planificación más teatral por la frontalidad de su planificación y unas interpretaciones arrebatadas de sus actores, con especial atención a las féminas. Se constituye así en una evolución del género, un manierismo exacerbado que gozó del beneplácito de crítica y público.



Sublime obsesión (Magnificent Obsession, John M. Stahl, 1935)
y *Obsesión (Magnificent Obsession, Douglas Sirk, 1954)*

Los rasgos formales asociados a su cine se fueron haciendo más notables en *Sólo el cielo lo sabe*, un nuevo éxito en su trayectoria, hasta llegar a constituirse en un firme antecedente de la puesta en escena de su siguiente película, *Imitación a la vida*. A pesar de que el guión estaba basado en la película homónima de Stahl, Douglas Sirk dice que no la vio para evitar influencias de cualquier tipo, aunque luego lo haría y el visionado no le resultó desagradable (en Halliday, 1973:123). El director alemán de nuevo marca distancias con su referente inmediato.



Imitación de la vida (Imitation of Life, John M. Stahl, 1934)
e *Imitación a la vida (Imitation of Life, Douglas Sirk, 1959)*

En una entrevista realizada en el año 1978 en Locarno, Sirk fue preguntado por el sentido del melodrama para él:

Le mélodrame, comme *Écrit sur du vent* -c'est aussi un mélodrame- est un art qui réclame un style plus rayonnant, un style plus décoratif. Vous voyez, le mélodrame est fondé sur la passion, sur la musique. Je veux dire qu'il n'y a pas de meilleur art que la musique pour exprimer sans les définir. Quand vous écoutez la Neuvième Symphonie, vous êtes ému, mais par quoi? On ne saurait le dire, c'est une sensation intangible. Par exemple le langage -«logos» en grec- c'est-à-dire le mot, le discours, sont des éléments concrets, rationnels. Le film, lui, n'est pas rationnel, en tout premier lieu le film est visuel, émotionnel. (en Biette, 1978:16)

En estas declaraciones deja claro que, más allá de su valor social¹⁰², el terreno sobre el que juega sus bazas el melodrama es el emocional. Y esto a pesar de que la trama de *Escrito sobre el viento* se asienta sobre los prejuicios de la sociedad a los que debe enfrentarse su protagonista, una viuda que se enamora de su jardinero. El objetivo es hallar los mecanismos más inmediatos para apelar a la emotividad, y para ello usará como estrategia fundamental la música. La banda sonora en este género se distinguirá - como en el resto de elementos de la puesta en escena- por subrayar las emociones expresadas en pantalla. Supone recurrir a la irracionalidad del espectador de forma directa, sin mediaciones que requieran un ejercicio activo del intelecto. Se trata de dejarse llevar por lo narrado en la pantalla, en lugar de ponerlo en cuestión. En este sentido la verosimilitud se pone en entredicho en el momento que se convierte en un elemento secundario. Todas estas ideas son palpables en el cine de Almodóvar, como se puede deducir del uso del bolero como veremos más tarde.

Por otra parte, este artificio inherente al género es visto por el realizador teutón como un signo de su tiempo,¹⁰³ patente no sólo en su cine, sino en otras artes plásticas. Dentro de esta lógica hay que entender el empleo de decorados pintados como marca en su cine. No temerá a que el efecto de verosimilitud propio del cine clásico se diluya, y

¹⁰² Esta afirmación puede resultar extraña a tenor de películas como *Imitación a la vida* donde el conflicto racial juega un papel clave. Lo mismo se podría decir de los convencionalismos sociales y la hipocresía reinante contra la que tienen que batallar las protagonistas de estas películas, como en *Escrito sobre el viento*. Aún así el valor de su denuncia social es prácticamente nulo. A lo que apelan estos autores es a la emoción, no a la denuncia. Aún así hay autoras como Kathleen Vernon que defienden una opinión diferente, en este caso refiriéndose al cine de Almodóvar: "In melodrama, then, Almodóvar also finds a «new» fictional system for conceiving and representing Spanish society in the aftermath of its own «ancien régime»" (1993:30).

¹⁰³ "Vous voyez, il faut qu'il y ait de l'artifice. C'est une façon de procéder tout à fait normale en matière d'art, spécialement en peinture et en sculpture, que l'on appelle maniérisme. C'est devenu très moderne ces derniers temps" (Sirk en Biette, 1978:16).

esto conllevará la subversión del cine que por aquel entonces se venía haciendo en Hollywood. Lo importante es apelar a los sentimientos usando todos los recursos disponibles, y por ello otorgará una importancia capital a la dirección de arte en sus películas. Sirven como correlato de las pasiones que transitan la pantalla a través de los personajes. De ahí que no haya ningún interés en minimizar la presencia de los elementos del decorado ni del atrezzo; lo importante es alcanzar la emotividad lo más rápido y directamente posible.¹⁰⁴

La aparición del cine en color en los cincuenta auspició la presencia de una nueva estética asociada para siempre a este género y a esta época, o a través de autores como Douglas Sirk, Nicholas Ray y Vincente Minelli: "el melodrama se benefició del potencial expresivo y emocional del color, utilizó el paisaje a la manera romántica para expresar estados de ánimo y se apoyó en la escenografía con intenciones simbólicas" (Huerta Floriano, 2005:81). Se convertía en un aliado perfecto para los objetivos expresivos de estas historias cargadas de turbación, valiéndose así "de la expresividad del color en paisajes o interiores barrocos para plasmar estados de ánimo o rasgos psicológicos de los personajes" (Sánchez Noriega, 2002:141). En el cine de Almodóvar se constata la herencia de esta norma del melodrama, contrarrestando un naturalismo en los decorados que le llevará incluso a modificar la apariencia de Madrid para convertirlo en un plató cinematográfico, ya que como sucede en el cine de Sirk, "The use of melodrama required a new relationship with his subjects and settings, a relationship in which well-to-do characters, liberated from economic, social and political worries, are free to concentrate on passion" (Triana-Toribio, 1996:179).

¹⁰⁴ Hay que señalar el interés de la crítica en la consideración del cine de Sirk y sus desatados melodramas como actos de resistencia, alineándolos con el discurso brechtiano: "Although Sirk's revival has connected with a renewed interest in the genre of melodrama since the seventies, both the celebration of Sirk's Brechtian distancing and the repudiation of that claim tend to privilege intellectuality and distance over emotion and closeness" (Schulte-Sasse, 1998:5).



Escrito sobre el viento (*Written on the wind*, Douglas Sirk, 1956) e *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959)

Los decorados de las películas de Almodóvar reconfiguran la realidad. No se trata de un uso denotativo de los elementos, sino que estos amplían el significado de las acciones y contribuyen a crear la atmósfera melodramática deseada. Como decía Roland Barthes, si bien la función del objeto siempre se convierte en signo de esa misma función, siempre existe un sentido que desbordará su uso (1985:247), y en el caso de Almodóvar -y en el de Sirk- este desbordamiento será encauzado y redirigido para reforzar -haciendo gala del exceso- un sentido determinado. El legado de estos melodramas de los cincuenta es patente, por ejemplo, en el uso de decorados para mostrar el *skyline* de Madrid en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. No importa la credibilidad de esos forillos, lo que le preocupa es que todo siga los criterios estéticos escogidos para narrar la historia de Pepa, su protagonista.



¿Qué he hecho yo para merecer esto! (Pedro Almodóvar, 1985) y decorado de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Es importante reincidir en que todas estas películas están protagonizadas por mujeres. Su presencia ha sido determinante, hasta el punto que se ha constituido en una condición necesaria para que se dé el género, como apunta Sánchez Noriega:

Se ha considerado que está muy relacionado con el intergénero *cine de mujeres*, debido al protagonismo y la sensibilidad femeninas en la plasmación del mundo de las

emociones y los sentimientos, y en los efectos lacrimógenos en el espectador que son, quizá, los rasgos decisivos en la caracterización del género. (2002:138)

En las películas de Almodóvar adscritas al género, salvo alguna excepción, especialmente *La ley del deseo*, se realiza una exaltación de la mujer como sufridora.¹⁰⁵ Coincide de lleno en este supuesto con Sirk, quien además las mostrará con un alto grado de estilización. En este sentido en el reparto no encontraremos actrices vulgares, sino que hallaremos mujeres dotadas de gran elegancia y belleza, llegando a interpretar que incluso se "ejerce sobre el cuerpo femenino una violencia simbólica que excluye la vejez y la gordura", admirándose más la belleza de estas protagonistas que su inteligencia a la hora de enfrentarse a estos problemas (Cruzado Rodríguez, 2004:45). En esta apariencia externa el uso del vestuario es clave. Si en *Imitación a la vida* Lana Turner va vestida por Jean Louis -famoso entre otras cosas por el vestuario de Rita Hayworth en *Gilda* (1946)-, en *Tacones lejanos* Marisa Paredes aparecerá vestida por Chanel. Ese cuidado en la apariencia externa de estas actrices es consecuencia de la asunción de un mismo modelo de mujer -imitado en el caso de Almodóvar- asociado a su vez a un mismo tipo de melodrama; dos mujeres, artistas además, que sufrirán de forma desgarrada los avatares de la vida.



Lana Turner en *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959) y Marisa Paredes en *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991)

En las películas de Almodóvar asistimos de todas formas a una puesta al día del género. Esta renovación del género clásico se da por la presencia de "la tendencia posmoderna al bricolaje, a la amalgama y la intertextualidad" (Altman, 1999:193). No se da la copia, sino la reinterpretación. Un ejemplo de esto es *La ley del deseo*, donde el conflicto pasional sucede entre dos hombres. Supone un desarrollo de las posibilidades

¹⁰⁵ El propio realizador reconoce esta afición: "Reconozco que no hay espectáculo que más me fascine como director que el de una mujer llorando. Lo que me cautiva es todo lo que conduce a esas lágrimas, todo el recorrido de esta mujer antes del llanto" (en Strauss, 2000:140).

del melodrama más allá de los presupuestos conservadores que regían Hollywood en su etapa dorada: son los "queering melodramas" de Almodóvar (Williams, 2005:308). Representa una ampliación del género que reafirma lo dicho por José Javier Marzal, quien citando a Derrida señala que el melodrama "por un lado, reafirma, mediante su renovada presencia -en multitud de medios de comunicación-, su identidad pero, al mismo tiempo, su repetición siempre muestra elementos nuevos que exceden sus límites", lo que supone también una amenaza para su propia disolución (Marzal, 1996:11). Se convierte así en un género dúctil que no pierde fuerza cuando limita con otros, cómo recientemente se ha podido ver en las películas españolas *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) y *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), donde se procedía a la unión del terror con el melodrama en filmes protagonizados por madres sufridoras.

4.3. El *thriller* y Alfred Hitchcock.

Otro de los géneros canónicos del Hollywood clásico es el *thriller*. Si bien tuvo su origen en la novela policiaca y criminal, logró alcanzar su propia independencia creando una estética visual fácilmente reconocible, con los claroscuros del expresionismo alemán como una de sus señas de identidad. Al fin y al cabo compartía con este cine los mismos objetivos discursivos, contar historias donde lo irracional tenía una importancia vital.

La generación de suspense en el espectador se halla en la base del *thriller*. Éste se produce al anticipar la acción, de forma que se crea tensión dramática por lo que ha de ocurrir -o bien por descubrir lo que ha sucedido en el pasado (Neale, 2000:68)-. Mientras mayor sea la expectación despertada, mayor será la efectividad de la propuesta. Para ello se requiere de la participación del espectador, que de alguna manera debe realizar un ejercicio activo durante el visionado para completar los vacíos que va dejando la historia. Además, como cualquier género canonizado del cine clásico, al final debe producirse una clausura del relato, dando al espectador la solución al problema. El avance de la temporalidad, que va del arranque a la resolución del conflicto, será continuo, aunque en su estructura se hallen saltos temporales que ayudan tanto al desarrollo de la trama como a incrementar el suspense.

Junto a estas reglas básicas¹⁰⁶ hay una serie de convenciones que proporcionan estabilidad al género en el periodo del Hollywood clásico. Entre ellas es fundamental la presencia de un crimen -o su tentativa-. Su presagio será un elemento de tensión dramática, y, una vez efectuado el delito, el investigador¹⁰⁷ -habitualmente un policía o detective, y siempre hombre- deberá resolver el misterio. Pero en la propia solución del conflicto se generará de nuevo tensión, ya que aparecerán nuevos peligros que acecharán a los protagonistas de la historia.

Hay quién distingue entre el *thriller* y el cine negro. Si bien tienen rasgos comunes, y el segundo se englobaría dentro del primero, hay una serie de condiciones que lo diferencian. Evidentemente, como cualquier acotación genérica, hay que presuponer cierta artificialidad en la delimitación de estas fronteras, especialmente a partir de los años cincuenta, cuando la porosidad entre los géneros cinematográficos se va agudizando.¹⁰⁸ La diferencia entre el *thriller* -o suspense- y el cine negro se debe a una cuestión estética. En éste último se exacerbará la iluminación expresionista, predominando el uso de las sombras para describir la psicología de los personajes. El ambiente en el que se desarrollan estas historias suele ser nocturno, con la presencia de niebla y una constante sensación de humedad. En cambio en el *thriller* predominará, frente a la ambientación, la importancia del hecho delictivo, que deberá ser resuelto en el clímax de la película; además, sus protagonistas destacarán por sus características individuales. Mientras, en el cine negro, estos personajes serán representantes de una

¹⁰⁶ Entre los estudios más importantes que han tratado la teoría del *thriller* habría que citar a los de Jerry Palmer (1978) y Roth (1995). Realizan un análisis estructural del género concluyendo que entre sus elementos comunes se halla la amenaza al orden social, un desarrollo y resolución de la trama, y una polarización entre héroes y villanos. Como ya hemos visto esto no se ajusta bien a la realidad, ya que la ambigüedad ideológica de los protagonistas de la historia se halla en la base de un gran número de ejemplos del género. Además pecan en su análisis estructural de una fijación atemporal del género, imposibilitando una definición completa y satisfactoria. Sánchez Noriega (2002:12-3) también propone una serie de variables que deben estar presentes y que son muy útiles para caracterizar el género: personajes estereotipados, historias dramáticas con la muerte o la violencia como motor de la acción, conflictos y criminalidad determinados por un contexto social problemático, personajes al margen de la ley, estética visual expresionista, diálogos cortantes y a menudo cínicos, y la condición de adaptación de novelas *pulp* o reportajes periodísticos.

¹⁰⁷ "Uno de los personajes más consagrados en el texto policíaco es la figura del investigador que puede o no ser policía, si bien los nombres de los más famosos investigadores en estas narraciones no pertenecían a ningún cuerpo estatal de vigilancia organizado" (Álamo Felices, 2011:52).

¹⁰⁸ Ya en *¡Qué el cielo la juzgue!* de Stahl vemos la convivencia del melodrama con este cine negro clásico, mostrando lo complicado que resulta a veces establecer límites.

sociedad corrompida que imposibilita el ejercicio de la libertad individual frente a la presión del sistema. También hay una notable influencia del mundo teatral en la consideración de la luz que no debe desdeñarse. La emigración de europeos a la meca del cine provocó que llevaran con ellos las vanguardias que estaban desarrollando a este lado del Atlántico:

El movimiento europeo conjuga la tradición romántica alemana de una luz «con sentido», la tradición pictórica, la literaria, y sobre todo la teatral: Max Reinhardt (uno de los directores teatrales más importantes del país germano, que fue también uno de los inmigrantes más ilustres en Estados Unidos) buscaba en sus puestas en escena la teatralización de la luz. Quería dotar a la iluminación de unas connotaciones ideológicas, vivas, que también experimentaba en los escenarios. (Rojo, 2005:40)

Haciendo mención a otras terminologías, mencionaremos la visión de José Luis Sánchez Noriega (2002), quien, en su obra ya citada, expone tres divisiones dentro de la categoría "cine criminal": el cine de gánsteres, el *thriller* y el cine negro propiamente dicho. Sólo comentaremos que respecto a lo dicho más arriba, la subcategoría "cine de gánsteres" vendría determinada por la presencia en estas películas de personajes de policías y mafiosos. Como es ostensible, y como sucede en la mayoría de los casos, esta división en categorías también está abierta a una gran subjetividad.

En el *thriller*, este personaje policía, sustituible por cualquier otro siempre que ocupe su funcionalidad narrativa, va investido habitualmente de un aura de antihéroe. Son seres que habitan un sistema corrupto, y como tales muchas veces no logran resistirse a las tentaciones con las que la sociedad les tienta.¹⁰⁹ Quedan así ajenos a la imagen admirable de otros personajes masculinos de la historia del cine, e incluso su apariencia física pasa a un segundo lugar. Los protagonistas de estas películas ya no son Rodolfo Valentino o Errol Flynn. Ahora Humphrey Bogart o Edward G. Robinson¹¹⁰ ocuparán su lugar.

¹⁰⁹ Copley, en su análisis sociocultural del género, hablará que este protagonista intentará reconstruir el orden social quebrado por la conspiración de un villano, un orden que pertenece a una sociedad capitalista: "The thriller is thus a constant dramatisation of capitalism's logical desire to sustain itself and head off challenges to its hegemony" (2000:3).

¹¹⁰ Entre las películas de este actor, y en este género, se halla *Perversidad* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945), donde la visión proporcionada de la *femme fatale* oscila entre lo despectivo y la fascinación. Como dice Enric Sullá, "lo que no se puede negar en este tipo de personaje es la fuerza, la disposición para actuar y para dominar a los hombres, como, por ejemplo, la mujer de *Perversidad* (1945), de Fritz Lang, que explota al amante que la mantiene robando dinero de la empresa donde trabaja, pero que la mata

Un caso diametralmente opuesto es el que ocupan las protagonistas femeninas, interpretadas por actrices que destacan por su belleza. Su atractivo actuará como señuelo para los protagonistas masculinos, quiénes caerán rendidos a los encantos de estas mujeres dejándose manipular, y esto tendrá resultados funestos. De ahí el calificativo de *femme fatale*, tan usado como denostado, para identificar a este tipo de personajes. Ubicadas al margen de la moralidad, su transgresión les reportará consecuencias aciagas, incluyendo la muerte como castigo. Esta infracción del orden tradicional deberá ser revertida al precio que sea.¹¹¹ Es la reinención del mito de Eva en el Génesis: la tentación a través de la mujer sólo les reportará desgracias.

Éste es uno de los arquetipos del cine clásico más criticados por la teoría fílmica feminista, que ve en el habitual y trágico desenlace de la historia para estas féminas un ajuste de cuentas moral con un doble rasero para hombres y mujeres. Aún así estos personajes se han convertido en iconos debido a su belleza agresiva y sensual, al aire misterioso que las rodea y a la ambigüedad que translucen sus intenciones, aparentemente siempre turbias. La encarnación de este tipo de personajes -mujeres poderosas en su sexualidad, aunque por ello ajusticiadas- contribuiría a la mitificación de estrellas del celuloide de los cuarenta y cincuenta como Barbara Stanwyck, Lauren Bacall, Rita Hayworth, Marlene Dietrich, Joan Bennet o Veronica Lake.

Entre los realizadores cuyo trabajo actuó en la consolidación del género debemos citar, sin lugar a dudas, a Alfred Hitchcock. Su producción, primero en Inglaterra y más tarde en Hollywood, le reportó una fama mundial poco habitual entre los directores de la historia del cine. Su prolífica producción, junto a sus propias manías personales y su perfil orondo, le convirtieron en un personaje icónico fácilmente reconocible por generaciones de españoles. Su participación en la televisión -con su

cuando se ríe de él" (2010:25-6). Desde el punto de vista de la moral tradicional está claro qué papel ocupa si nos atenemos al nombre con el que se estrenó en México: *Mala mujer*. Entraría en la gama de personajes femeninos malditos, como el de Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946).

¹¹¹ Un caso muy llamativo a este respecto es el del diseño del final de *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987). Tras una proyección de *test screening* decidieron cambiar el desenlace: los espectadores, ante el suicidio de Glenn Close y la detención de Dan, se sintieron irritados y pidieron una muerte violenta para ella. La muerte en la bañera de un balazo de Alex Forrest, el mítico personaje de Close, se convertiría en uno de los finales más impactantes de la historia del cine. La *femme fatale* era destruida y el matrimonio volvía a la normalidad.

serie *Hitchcock presents*- contribuyó también a este hecho de forma decisiva, hasta el punto que suspense y Hitchcock fueron en ocasiones considerados incluso sinónimos.

El cine del realizador inglés se caracteriza, dentro del *thriller* y más allá de la figura del "falso culpable", por la presencia de personajes esquemáticos con problemas psicológicos, así como por emplear un estilo visual altamente estetizado. Esto le reportaría no pocas críticas negativas a lo largo de su carrera, siendo considerado un mero artesano durante gran parte de su trayectoria profesional, es decir, más como una herramienta del sistema hollywoodiense que un artista. Este desafecto de la crítica contrastaría enormemente con el éxito entre el público: Hitchcock, aunque a muchos les pesara, era un director estimado por la audiencia. Esta situación no revertiría hasta 1951 con la irrupción de la revista *Cahiers du Cinéma*. El director comenzará a ser respetado como creador siguiendo los principios legitimadores de la *politique des auteurs*, enunciada desde la publicación gala y que exigiría una relectura crítica del cine comercial americano donde sobralía el genio de autores como él.

El archiconocido fetichismo de Hitchcock con sus actrices se proyecta igualmente en la pantalla: mujeres habitualmente rubias que son interpretadas por estrellas del Hollywood de la época y que reciben un trato objetual, siendo observadas como resultado de una pulsión escópica masculina¹¹². Esto es especialmente notable en las escenas previas al asesinato en la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), con el espionaje al personaje de Marion Crane (Janet Leigh) a través de las paredes del motel de los Bates.

En el cine contemporáneo el *thriller* -como la mayoría de los géneros- ha desembocado en diferentes variantes: el *thriller* policiaco, el sexual, el psicológico, el sobrenatural... Tanto es así que, como indica Paul Cobley, "the thriller can be conceptualized as a 'metagenre' that gathers several other genres under its umbrella, and

¹¹² A pesar de los numerosos ataques recibidos desde el ámbito de la crítica feminista, hay enfoques que han roto con la visión estereotipada sobre el cine de Hitchcock. Tania Modleski es una de estas autoras, quién expone que su análisis de la filmografía de Hitchcock "have in part been meant to demonstrate that this male spectator is a much 'deconstructed' as constructed by the films, which reveal a fascination with femininity that throws masculine identity into question and crisis"(Modleski, 1988:89). Con sus ejercicios deconstruccionistas, en los que acomete un cambio en el centro de sus análisis, pasando de la imagen proyectada de la mujer a la construcción de la identidad masculina a través de dicha proyección, favoreció una renovación muy importante y necesaria dentro de los estudios fílmicos feministas.

as a band in the spectrum that colors each of those particular genres" (Cobley, 2000:4). Esta dispersión encuentra en la presencia de una serie de reglas -como las ya comentadas- su elemento aglutinador. Pero más allá de esta clasificación de modelos, nos interesa mencionar cómo se ha generado una estética del *thriller* que funciona de forma autónoma, independientemente de otros rasgos narrativos. Se trataría de concebir el *thriller* más allá de lo sociológico -reflejo de una época, como la de la Ley Seca- y de la asociación a algunos rasgos formales sincrónicos, como puede ser la iconografía de este género¹¹³, presidida por el *look* de los actores de los años cuarenta y cincuenta -sombrero, gabardina y cigarrillo en la comisura de los labios-. Es una cuestión más bien, y siguiendo a Paul Schrader, de atender a las "more subtle qualities of tone and mood" (1972:8).¹¹⁴

En los productos culturales que siguen esta mutación genérica del *thriller* se puede prescindir de la necesidad de que la narración avance. Por supuesto, no es ni siquiera necesario que se resuelva la historia. Se produce así una liberación de los principios rectores del género en el Hollywood clásico, provocado en parte por la asimilación e inmediata identificación de ciertas normas del género por parte de los espectadores. La forma lleva asociada implícitamente algunos rasgos narrativos, de tal modo que al producirse la lectura de algunos signos visuales se da la automática asociación de ideas del género en su concepción clásica -piénsese en el uso de la música del *thriller*, o en un plano subjetivo detrás de una cortina, amenazando al protagonista-. En este tipo de películas hallamos una atmósfera de suspense y anticlimática, donde la forma prevalece sobre el contenido. Entre los filmes que acometen esta práctica se encuentran algunas de las últimas obras de David Fincher como *Zodiac* (2007) o *La red social* (*The Social Network*, 2010). Es importante saber que la identificación del género

¹¹³ Acerca de la importancia de la iconografía en la definición de los géneros véase Neale (2000:11-4).

¹¹⁴ Aún así diferimos con el crítico y cineasta norteamericano en el hecho de que se deba ceñir esta etiqueta al cine clásico americano de los cuarenta y cincuenta. Su opinión sería compartida por Paul Cobley, para quién el *thriller* es más bien una atmósfera evocada "by such elements as sultry city nights, cool torch songs, walls striped by venetian-blind shadows, and streets splashed with rain and neon, evoking such feelings as hard-boiled cynicism, alienation, unfocused discontent, melancholy and romantic yearning" (2000:96). Contemplando la visión que da del género, parece contraproducente y limitador el hecho de que no dejen la puerta abierta a producciones más recientes que compartan ese tono y atmósfera. Esta idea sería rebatida por Enric Sullá en su artículo sobre el canon del cine negro: "El sintagma cine negro se utiliza, hoy en día, tanto para designar a casi todas las películas de crímenes posteriores (el *post-noir* o *neo-noir*) que, aunque no utilicen la estética de la época clásica, como mínimo aseguran una continuidad de la misma" (2010:26).

predispone a la lectura, y en este sentido tanto la publicidad realizada sobre el producto así como paratextos como los carteles o los *trailers* cinematográficos cumplen también una función esencial a la hora de fijar a un determinado género ciertas prácticas cinematográficas, aunque su propia constitución sea heterogénea:

the institutionalized public discourse of the press, television and radio often plays an important part in the construction of such images. So, too, do the 'unofficial', 'word of mouth' discourses of everyday life. But a key role is also played by the discourse of the industry itself, especially in the earliest phases of a film's public circulation, and in particular by those sectors of the industry concerned with the publicity and marketing: distribution, exhibition, studio marketing departments, and so on. (Neale, 2000:35)

La permeabilidad del *thriller* es ostensible en la obra de realizadores que se han visto fascinados por sus elementos más llamativos, y que han intentado integrar reglas de este modelo en su propia poética personal siguiendo sus propios *modus operandi*. Este es el caso de parte del cine de Almodóvar, donde se puede apreciar cómo este género se imbrica en el melodrama, configurando una peculiar retórica de la imagen. Este *collage* de géneros es palpable en *La piel que habito*, por ejemplo, donde juega con las convenciones de otros géneros como puede ser el de los *mad doctors*, demostrando la ductilidad de este tipo de cine, siempre abierto a la integración con diversos modelos.¹¹⁵ En cuanto al uso de la figura de la *femme fatale* resulta muy llamativa la adaptación en películas como *La mala educación*, donde es interpretada por un personaje masculino que incluso se traviste para homenajear a otras películas que le han servido de inspiración. Lo mismo que ocurre en *Tacones lejanos*¹¹⁶, un melodrama en forma de thriller "que a su vez recoge en su título una transgresión del más puro estilo hollywoodiense: *Horizontes lejanos* o *Tambores lejanos*" (Holguín, 1994:82). El modelo del Hollywood clásico es usado alterando sus reglas con total libertad.

Tanto en *La mala educación* como en *La piel que habito* la estructura en forma de *flashbacks* -característica, por otro lado, del estilo almodovariano- remite a la

¹¹⁵ Además del *thriller* son distinguibles otros géneros como bien señala el propio Almodóvar: "La película transita entre el drama, el cine de anticipación científica, el thriller, el terror y el melodrama. Sin renunciar del todo al humor, que también lo hay y siempre lo habrá. Eso es marca de la casa" (en Harguindey, 2011:30).

¹¹⁶ El personaje del travestido interpretado por Miguel Bosé sirve de reciclaje *kitsch* de la figura de la *femme fatale*. Dentro de esta estrategia *camp* sirva como ejemplo la ironía del nombre del personaje de *varietés* que interpreta Bosé: *Femme Letal*.

narrativa del cine negro. Si en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) arranca la acción a partir de la confesión del crimen por parte de Walter Neff, el protagonista, en estas películas de Almodóvar se usa para explicar los motivos que imposibilitaron que las relaciones amorosas fructificasen. Es decir, mientras que en la película de Wilder se pretende explicar el pasado para entender el presente, un recurso que utilizaría en varias ocasiones, la más célebre en el arranque de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), en el caso de estas películas de Almodóvar se trata de un recurso para ocultar el nudo de la trama, modificando el orden temporal y dotando de barroquismo a su estructura. Se trata de un uso posclásico del *flashback* (García Catalán, 2012) que pretender generar suspense, la tensión propia del *thriller*. A pesar de esta variación en el uso de esta norma del cine negro clásico -el uso de este recurso para aclarar-, mantiene su funcionalidad básica: "la analepsis supone la opción por una estética de la fatalidad al ubicar en el pasado inamovible el origen de los conflictos del presente" (Sánchez Noriega, 2008:30). Este suplemento de fatalidad añade, en el caso de las películas de Almodóvar, un componente romántico y desesperado a las relaciones pasionales que son marca de la casa. De esta forma se produce una integración del modelo "cine negro" de forma totalmente naturalizada, una perfecta interferencia intersistémica.

Esta interferencia también es visible en la incorporación de elementos del cine de Hitchcock en su obra. Los personajes de películas como las ya citadas *La piel que habito*, *Tacones lejanos* o *Carne trémula* "derivan hacia la novela negra, el *thriller*, lo policiaco, y, en concreto, hacia Hitchcock. La idea de que asesinos, ladrones, policías y drogadictos son arrastrados por la locura es un paradigma típico de novela y cine negros" (Holguín, 1994:92). Esto no hace más que prolongar el modelo presente en películas paradigmáticas del cine negro donde la figura de la *femme fatale* empuja al protagonista masculino a la perdición, como hace el personaje de Lana Turner con el de John Garfield en *El cartero siempre llama dos veces*. Una serie de personajes taimados que son capaces de manipular las pasiones de los que les rodean para que delincan, aunque en el caso de Almodóvar no se juzgue nunca moralmente las acciones, siempre que estén justificadas pasionalmente.

Volviendo al cine de Hitchcock, su influencia se puede ver en la patologización de ciertos protagonistas de las películas de Almodóvar aquejados de algún desorden

mental: Lucía en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Ricky en *Átame* o Robert Ledgard en *La piel que habito* son buena muestra de ello. Pero también es distinguible su influjo en la presencia del psicoanálisis, a través de personajes con conflictos no resueltos que influyen decisivamente en la historia.

En la década de los cuarenta y cincuenta se produce en Estados Unidos un incremento del interés hacia el psicoanálisis. Éste coincidirá con el desarrollo y auge del cine negro, con lo cual este género acabará por contaminarse (Sánchez Noriega, 2008:27). El cine de Hitchcock encontraría en este tipo de personajes con traumas un motivo muy recurrente para sus guiones, siendo el caso más célebre el de *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), donde Gregory Peck encarna a un psiquiatra cuyos sueños son mostrados por Hitchcock usando unos decorados encargados a Salvador Dalí. Con esta película "quería únicamente rodar el primer film de psicoanálisis" (Hitchcock en Truffaut, 1966:152). Pero encontramos ejemplos de esto mismo en el Norman Bates de *Psicosis* o en la protagonista de *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964). Esta caracterización psicológica de los personajes estará presente de forma diversa en las películas de Almodóvar.¹¹⁷ Pueden ir del trazo grueso de la ninfomanía en la Sexilia de *Laberinto de pasiones* a otros casos tratados con más sofisticación, como el complejo de Electra presente en la relación materno filial de *Tacones lejanos*.

En otra de las películas más celebradas de Hitchcock se trata también otro mito, en este caso el de Pigmalión. En el relato de la *Metamorfosis* de Ovidio, el rey de Chipre, cansado de no hallar a la mujer perfecta, comienza a crear esculturas para desahogar su angustia, hasta que crea la de Galatea, de la cual se enamora. Afrodita, conmovida por su amor, mediará y la convertirá en humana. La película del director británico en la que se adapta esta leyenda es *Vértigo*. En este filme Scottie Ferguson, interpretado por James Stewart, se siente culpable por la muerte de dos personas, primero la de su compañero policía y más tarde la de Madeleine, una misteriosa mujer rubia interpretada por Kim Novak y de la que se enamoró antes de que se suicidara. Su obsesión hacia esta mujer tendrá su culmen en la escena en la que pide a Judy,

¹¹⁷ La presencia de temas como el deseo en la filmografía de Almodóvar ha provocado que numerosos estudiosos se hayan acercado a su obra desde el psicoanálisis, dando lugar a monografías tan curiosas como *Almodóvar y Freud* (Poe, 2013), en la que en lugar de psicoanalizar al autor español se dedica a establecer analogías entre la vida de ambos autores en torno al tema del placer.

interpretada también por Novak pero en versión morena, que se transforme en la fallecida. Lo interesante es que se deja llevar por la pasión, de tal manera que "Scottie's traumas draw him into the dark regions of delusion, domination, and fetishism, as he attempts to reconstruct his lost love-object" (Cobley, 2000:115). En la puesta en escena de este momento clave de la película un espejo cumple una función esencial. Desde un punto de vista platónico, marcará el carácter dual y la falsedad de lo reflejado, el artefacto construido, real sólo en su apariencia externa.¹¹⁸ Pero si lo observamos desde el punto de vista de Jacques Lacan, este recurso aludiría al estadio del espejo, es decir, a "la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*" (1949:100). En ese momento -que Lacan ubica en la primera infancia cuando se da la consciencia del propio ser- es cuando se configura la identidad del yo. Gracias a este instante, al mismo tiempo que el sujeto se identifica, "se hace posible comenzar a distinguir al otro" (Martínez Castro, 2012:84). La imagen especular es usada en la película de Hitchcock como herramienta de conocimiento y discernimiento de la identidad entre Madeleine y Judy, hasta el punto que ésta acaba por convertirse en uno de los temas centrales de *Vértigo*.¹¹⁹

Este tema será reinterpretado por Almodóvar en *Los abrazos rotos*. El productor Ernesto Martel (José Luis Gómez) intentará hacer de su amada Lena una estrella de cine. La secuencia en la que le prueban diferentes peinados y maquillajes remite a la secuencia anteriormente citada de la película de Hitchcock. Además, entre los dos *looks* que prueban a Lena se hallan los de dos estrellas de Hollywood, Audrey Hepburn y Marilyn Monroe. Se muestra así un retorno a la fascinación por la estrella del cine clásico norteamericano. La presencia del espejo, al igual que en *Vértigo*, será también básica en la filmación. Además, en la película de Almodóvar la imagen especular se realiza por duplicado: por una parte tenemos la visión reflejada en el espejo donde

¹¹⁸ "*Vertigo* has been interpreted as a darker commentary on the processes of image making from both sides of the fence. Scottie is at first the victimized spectator of an illusion, when he becomes entranced by the mysterious Madeleine, and then the ruthless creator of one, when he tries to mold the plebeian look-alike Judy into a replica of his dead beloved" (Cobley, 2000:116).

¹¹⁹ Esta proyección de la identidad de Madeleine sobre la de Judy no es sólo una cuestión formal. En la película se llega a plantear que esa mujer rubia no es más que una proyección imaginaria del propio Scottie: "Madeleine no es más que un espejismo, una figuración puramente imaginaria" (González Requena, 2011:73).

maquillan y peinan a Lena, y por otro lado la del video con la que es filmada por Ernesto Martel Junior. Esta multiplicidad de espejos refleja la propia estructura de la película, en la que existen diferentes niveles narrativos en una estructura fragmentaria y plena de saltos espacio-temporales,

La obsesión de Scottie se corresponde con la de Ernesto Martel, ambos fascinados por la belleza de una mujer hacia la que sienten una atracción irracional -más llevada al límite en el caso de la película de Hitchcock hasta rozar incluso lo fantástico-.¹²⁰ Aunque la presencia del mito de Pigmalión en esta película ha sido resaltada en multitud de ocasiones, no hay que dejar de mencionar lo que ocurre en *La piel que habito*. Robert Ledgard transforma el cuerpo de Vicente en el de Vera con dos objetivos: vengarse de él convirtiéndole en mujer (para vejarle), y rehacerlo a imagen y semejanza de su esposa fallecida por las secuelas de un accidente de coche. Este mito vuelve así a aparecer, y tanto en este caso como en los otros citados es más que notable la pulsión escópica que sienten los protagonistas masculinos ante una belleza idealizada. En todos estos filmes hay planos de los hombres admirando el encanto de estas mujeres, propiciando la identificación con el espectador que asiste embelesado a la hermosura de las protagonistas.

¹²⁰ Este aire fantástico tiene su culmen en la escena anteriormente citada. El color verdoso intermitente que domina la escena apoya la sensación de extrañamiento que el propio personaje está viviendo. El encuentro de Scottie con la recién reconfigurada Judy en Madeleine es una suerte de ejercicio de romanticismo tético, que juega con la idea de la liminaridad entre la construcción de la identidad y la resurrección de los muertos: "De ahí el patente escalofrío que experimenta Scottie. ¿Acaso no está abrazando a una muerta? Pues no es sólo a Judy, disfrazada de Madeleine, a la que abraza, dado que ésta, sencillamente, no ha existido nunca" (González Requena, 2011:73).



Vértigo (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) y *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)

Pero no sólo serán llamativos del estilo hitchcockniano estos recursos temáticos y estos personajes perturbados, sino que su puesta en escena se constituirá en un elemento de gran importancia. Fue un gran innovador en este sentido, introduciendo elementos hasta ese momento insólitos en el cine comercial de Hollywood. Buena prueba de ello es la conocida escena del asesinato en la ducha de *Psicosis*, resuelta a base de un montaje picado y una planificación nada convencional, con encuadres asimétricos que contribuyeron a añadir violencia a lo realmente mostrado en pantalla. Junto a esta planificación, una auténtica "hipertrofia formal" en palabras de José Luis Castro de Paz (2000:113), resulta muy llamativa la estilización de sus personajes, especialmente las mujeres, todas impecables a pesar de las aventuras que suelen vivir a lo largo del metraje. A esta estilización hay que añadirle un uso del color muy concienzudo, sin rehuir de la intensidad, con decorados en tonos vivos. La presencia del rojo además es más que notable en muchas de sus películas, desde *Topaz* (1969) a la citada *Marnie*, quien sufre aversión hacia este color por un trauma del pasado.

Estos decorados asimismo no rehúyen la apariencia artificiosa,¹²¹ guardando una similitud más que notable con el cine de Sirk -aunque con un menor barroquismo, todo

¹²¹ Esta idea es también compartida por el propio Almodóvar: "En cuestiones de estética, es un gran inventor. Todos los elementos que utiliza en los decorados son deliberadamente artificiales. Hitchcock trabajaba mucho con transparencias y le daba lo mismo que se notara: los decorados pintados de los exteriores son perfectamente identificables como tales y él no intenta ocultarlo. [...] Cuando se rueda en estudios Hitchcock es un referente estético muy claro, un referente para todo y para todos" (en Strauss, 2000:127). La atracción hacia lo artificial se hace de nuevo presente.

sea dicho-. No es de extrañar así que esta "*tendencia formal* al exceso y la inverosimilitud que caracterizará y particularizará la escritura hitchcockniana en el interior de la práctica fílmica hollywoodiense" (Castro de Paz, 2000:92) se haya modelizado. La enunciación fílmica, al igual que en el cine de Sirk, tendrá en este sentido una responsabilidad clave. Su autoría será cada vez más patente en su obra, rompiendo con esa invisibilidad de la enunciación propia del Modo de Representación Institucional (Burch, 1999). El cine de Hitchcock y su manierismo formal -artificioso en muchas ocasiones- se convertirán en modelos del repertorio mundial.



Vértigo (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)

Entre los rasgos más destacables del cine de Hitchcock sobresale el ejemplar rendimiento que obtiene de los diferentes apartados técnicos. En esta dirección hay que mencionar la calidad de las bandas sonoras que Bernard Herrmann compuso para sus películas. El trabajo más recordado es el del tema principal del asesinato de *Psicosis*, todo un icono del cine de suspense y de terror gracias a unos compases de violín muy impactantes y expresivos que mostraban "a gray, somber world where violence can strike any second" (Sullivan, 2006:26). Juntos firmarían una serie de películas ampliamente imitadas donde la música se constituiría en un elemento indisoluble, como en otros grandes trabajos de Herrmann en películas como *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), *Marnie, la ladrona* o, por supuesto, *Vértigo*.

A pesar del talento del compositor, no hay que negar la influencia que tuvo el realizador británico en la composición de su música. Sus amplios conocimientos de las reglas del *thriller* le guiarían a la hora de componer, puesto que a pesar de la importancia que tiene en estas películas, la música no es más que un elemento más del código cinematográfico:

It is obvious that one thing that inspired Bernard Herrmann to produce his Hitchcock masterpieces was the director's obvious sensitivity to music in general and to the film-score/film relationship in particular, a fact that Herrmann himself has admitted. (Brown, 1982:45)

La influencia de estas bandas sonoras es rastreable a lo largo de la historia del cine. Uno de los compositores contemporáneos más respetados por la crítica es Alberto Iglesias, compositor de todas las bandas sonoras de Almodóvar desde *La flor de mi secreto*. El influjo del músico estadounidense es especialmente notable en dos películas que transitan el género del *thriller*: *La Mala Educación* y *La piel que habito*. Como ejemplo valgan los títulos de crédito iniciales del primer filme, donde se recrea con violines el estilo de Herrmann para películas como *Marnie, la ladrona* o *Vértigo*. Sirve así como homenaje a ese cine, al mismo tiempo que las cuerdas nos remiten a los problemas psicológicos de los protagonistas de estas producciones, anticipándonos lo que acontece al personaje encarnado por Gael García Bernal.

Otro apartado técnico en el que sobresalieron sus películas fue en el diseño de los títulos de crédito. En esta tarea la labor llevada a cabo por Saul Bass fue ejemplar. La incorporación de elementos del *pop art* a través de la superposición de elementos a modo de *collage*, convertiría el arranque de sus películas en unas auténticas obras de arte autónomas, sólo comparables a los inicios de la saga de James Bond realizados por Maurice Binder -aunque en este caso también por los temas musicales que los acompañaban, interpretados por estrellas del pop-. Su trabajo también sería realmente notable en el diseño de carteles para películas como *Vértigo* o *El hombre del brazo de oro* (*The man with the golden arm*, Otto Preminger, 1955).

En las películas de Almodóvar la atención prestada a los elementos formales es más que evidente. Un buen ejemplo lo constituye el trabajo realizado con los títulos de crédito, que remiten al cine de los cincuenta y sesenta, y con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* a la cabeza. El *collage* se convertirá aquí en la técnica elegida para configurar una estética *kitsch* derivada de la reinterpretación pop de la cultura de mediados del siglo pasado. El artista y diseñador gráfico Juan Gatti ha sido el principal responsable a la hora de dar forma a estas obras en los filmes de Almodóvar. Su obra gráfica se ha caracterizado por la presencia de una serie de constantes, con el *kitsch* -

empleo de motivos florales, colores pastel, motivos caribeños...- o la técnica warholiana como recursos artísticos. Además de su gran labor a cargo de los títulos de crédito de estas películas, son reseñables también sus diseños de carteles, donde se pueden atisbar las influencias de otros autores que han marcado la historia del cine. Este sería el caso del cartel de *¡Átame!*, que toma como punto de partida lo realizado por el artista Saul Bass para películas como *El hombre del brazo de oro* (Tabuenca Bengoa, 2011:109).



Créditos iniciales de *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1959)



Carteles de *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955), por Saul Bass, y de *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1990), por Juan Gatti

Por último, debemos hacer mención a la teatralidad presente en la obra de Hitchcock. Si bien su cine contribuyó a la consolidación del lenguaje del cine clásico, no es menos cierto que diversos autores (como por ejemplo Castro de Paz, 2000) vieron que su discurso cinematográfico se movía peligrosamente en los límites del modelo que había ayudado a construir. En este sentido hay que interpretar la artificiosidad de sus películas ya mencionada, bien por el uso de decorados poco realistas como por un desdén explícito hacia la verosimilitud cinematográfica. Un hecho importante que contribuyó a esta situación fue que el director inglés se formó como espectador con el teatro del West End londinense, constituyéndose en una referencia ineludible en su

filmografía. Tanto es así que en su obra la influencia del modelo teatral puede ser considerada como una de sus bases. "Para Hitchcock el cine comienza con el teatro, y podemos considerar como un retorno a sus raíces teatrales la importancia siempre creciente que otorga al plano secuencia en los años cuarenta" (Krohn, 2007:46). *La soga* (*Rope*, 1948) es un buen ejemplo de ello. El mantenimiento de las tres unidades aristotélicas a través de un largo *travelling* supone una gran audacia formal, al lograr hacer coincidir tiempo narrativo y tiempo real para incrementar el suspense de la trama. A esta película, muy teatral de forma manifiesta, habría que añadirle otros ejemplos como *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944), donde la unidad de lugar otorga rasgos de teatralidad a lo expuesto. Si bien a lo largo de su trayectoria fue poniendo en marcha múltiples recursos que coadyuvaron al desarrollo del lenguaje cinematográfico, no es menos cierto que en su cine siempre persistió esa consciencia de lo teatral como base del séptimo arte, como bien apunta Bill Krohn acerca de la famosa y cinematográfica escena de la ducha de *Psicosis*:

Y, en efecto, poco después de la entrada de la cámara en la ducha, la pantalla estalla en un montaje de cuchilladas y partes del cuerpo que es un muestrario completo de planos - primeros planos, planos medios, planos detalle, insertos, planos subjetivos, picados y contrapicados- que fueron creados cuando la cámara empezó a invadir el teatro, que Hitchcock sabía que se encontraba todavía oculto en la imagen filmada. (2007:76)

4.4. El cine pop y *underground*.

Los cines pop y *underground* constituyen dos modelos cinematográficos que llegan a España a partir de los años sesenta y que ven cómo la adopción de sus presupuestos estéticos es llevada a cabo de diferentes formas y entre distintos sectores de la población. El cine *underground*, como su propio nombre indica, permanecerá ajeno al gran público debido a su pretensión de realizar una renovación radical del lenguaje audiovisual, siendo apto únicamente para una audiencia minoritaria y receptiva a este tipo de expresiones artísticas. Por otro lado, el cine pop tendría una llamativa adaptación en el cine comercial español con la aparición de películas musicales como *Sor Yeyé* (Ramón Fernández, 1968), *Una vez al año ser hippy no hace daño* (Javier Aguirre, 1969) o algunas protagonizadas por grupos musicales como Los Bravos como

Dame un poco de amor (José María Forqué, 1968), muy populares gracias al sentido vitalista y humorístico de este tipo de propuestas. El hecho de que artistas como Conchita Velasco protagonicen estos proyectos contribuirá a la asimilación de este nuevo tipo de cine. Así, lo pop se convertiría en sinónimo de modernidad: "*pop* es todo lo nuevo y moderno, lo popular ciudadano, lo *popular* que disfrutaban muchos, en contraposición a *folk*, que es lo popular atávico" (Savater y Villena, 1982:142). Eso sí, con la censura se eliminará cualquier elemento crítico o subversivo patente en el modelo original; se produce así una adaptación sólo de ciertas normas del modelo.



Carteles de películas musicales españolas de estética pop

El cine pop británico tiene en el estadounidense Richard Lester a uno de sus representantes más ilustres. Su llegada a Inglaterra supuso un soplo de aire fresco al panorama cinematográfico de este país, donde las películas de tono social y comprometido se habían hecho norma. Proveniente de la televisión americana, sus propuestas desenfadadas y su universo visual surrealista y colorido le permitirá tratar de forma irreverente temas controvertidos, siempre amparado en el humor como elemento distanciador. En este fenómeno la música pop tendría una importancia crucial, hasta el punto de ser un rasgo indisoluble de este cine, especialmente por las películas que realizaron juntos Lester y The Beatles.

Gracias a esta fructífera asociación el cine del realizador americano se granjeó una fama internacional que hubiera sido inalcanzable sin la ayuda de la banda de Liverpool. Cuando sus miembros firmaron un contrato para hacer una película, inmediatamente repararon en Lester. Los integrantes del grupo británico, en especial

Lennon, sentían predilección por su cortometraje *Corriendo, saltando y todavía de pie* (*The Running Jumping & Standing Still Film*, 1959), ideado y protagonizado por Peter Sellers. Este trabajo, que llegaría a ser nominado a los premios Oscar, consistía en una serie de gags visuales de humor filmados en blanco y negro, con el absurdo y el lenguaje del cine mudo como referentes. Gracias a este trabajo rodaría con la banda las películas *¡Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night*, 1964) y *Help!* (1965), éxitos comerciales que funcionarían también como herramientas perfectas de *marketing*. Desde entonces el nombre del director quedaría vinculado a esta agrupación, a pesar de que su carrera cinematográfica se extendió más allá de la sombra de John Lennon -con quién filmaría más tarde, no obstante, *Cómo gané la guerra* (*How I won the war*, 1967)-. Entre sus producciones más recordadas se hallan obras como *Robin y Marian* (*Robin and Marian*, 1976), con Sean Connery y Audrey Hepburn, y éxitos comerciales con adaptaciones literarias y de cómic como *Superman II* (1980), *Superman III* (1983) o *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, 1973). Y sin olvidar, por supuesto, que en su primera etapa ya había logrado la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes con *El Knack... y cómo conseguirlo* (*The Knack ... and How to Get It*, 1965).

A pesar de esta valiosa carrera, su nombre es asociado siempre a sus primeras películas, divertidas y alegres en las que la estética *hippy* y la reproducción de los efectos de las drogas sintéticas del momento, como el LSD, dotarían de un novedoso aspecto visual a sus producciones. Sus propuestas pop carecen tanto de argumentos sólidos como de personajes de psicología desarrollada. Todo se queda en una sucesión de estampas vitalistas con el *joie de vivre* como principio artístico. Estas películas "no se basan en la continuidad narrativa ni en la intriga clásica, sino en la acumulación de «momentos expresivos»" (*ibíd.*: 394), basados en "un ritmo rápido, lleno de efectos visuales y narrativos innovadores como ralentíes, acelerados, zooms, secuencias en animación, etc., todo ello con insertos de canciones pop que no tenían por qué hacer avanzar la trama" (Parés, 2012). Recursos como el *zoom* o la grabación multicámara de conciertos se convertirían en recursos estilísticos de estas películas, hasta el punto que es considerado como el padre del videoclip. Esta nueva estética respondería así al cambio generacional sufrido entre la juventud del momento:

Su revelación tuvo lugar en *¡Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night*, 1964), con los Beatles como protagonistas, hermanos Marx melódicos puestos al gusto del día, al gusto de los *comic-books* y del *pop-art* y que representan la alegría de vivir de la nueva

juventud, que con sus melenas y atuendos protestan contra el principio de autoridad y las formas de vida de sus mayores. (Gubern, 1989:393)



¡Qué noche la de aquel día! (*A hard day's night*, 1964) y *Help!* (1965), ambas de Richard Lester

Hay que señalar en este fenómeno "la fascinación que el medio audiovisual tuvo por la cultura popular y de consumo desde los años 50 hasta finales de los 70" (Yuste, 2014). No sólo el cine fue tema de revisión -como veremos con Andy Warhol-, sino que otros discursos desatendidos hasta el momento entrarían a formar parte del centro de su atención. Este sería el caso del mundo de la moda, que a partir de entonces se convierte en un discurso artístico legitimado por la cultura pop. Entre los cineastas más trascendentales que se interesaron por ella en su cine hay que destacar la figura del franco-estadounidense William Klein. Artista formado en La Sorbona de la mano de Fernand Léger entre otros, pasó de la pintura a la fotografía, donde alcanzaría sus cotas más altas de expresión artística. La moda, gracias a publicaciones como *Vogue*, le convertiría en una de las estrellas de la fotografía, realizando reportajes para los medios más importantes del mundo así como anuncios televisivos para muchas de las principales marcas del momento. En su trayectoria también se cuentan documentales, cortometrajes y, sobre todo, películas de ficción como *¿Quién es usted, Polly Maggoo?* (*Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, 1966), donde se realizaba una divertida sátira -género que realizará en todos estos largometrajes¹²²- sobre el mundo de la moda y cuyo objetivo era acumular el mayor número de escenas ocurrentes de gran fuerza visual. En esta obra, premio Jean Vigo¹²³ en 1967, narraba la historia de una *top model* llamada

¹²² Su filmografía de ficción se completa con *Mr. Freedom* (1969), *L'anniversaire de Charlotte* (1974) y *Le couple témoin* (1977).

¹²³ Este galardón, que toma su nombre en honor al célebre director francés, premia a directores noveles o jóvenes de Francia por su espíritu de independencia y libertad creativa. Su primera edición tuvo lugar en

Polly Maggoo, de quién se enamora el heredero del trono del país imaginario de Borodine. El universo pop desplegado en la obra -filme de chicas con vestuarios y maquillajes llamativos- hará que, junto con la obra de Lester y el cine *underground*, esta película se convierta en una de las referencias del primer cine de Almodóvar. Así habría que entender películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* o bien *Laberinto de pasiones*, coloridas, divertidas y con personajes sin ninguna profundidad psicológica, donde el humor desprejuiciado se convierte en norma. Y a nadie escapa que ese príncipe heredero de Borodine de la película de William Klein tendría su réplica en Riza Niro, el príncipe de Tirán de *Laberinto de pasiones*. Como el mismo director español comenta, la primera parte de su carrera

tiene muchas influencias del *underground* americano, John Waters, Morrissey, Russ Meyer, de todo lo que salía de la Warhol Factory, y también del pop inglés, Richard Lester y *¿Quién eres tú, Polly Maggoo?* (1966), de William Klein, una película maravillosa sobre el mundo de la moda. Me formé en la cultura pop de los años setenta. El pop es *Una cara con ángel* (1957), de Stanley Donen, una enciclopedia para mí. (Almodóvar en Strauss, 2000:50)



¿Quién eres tú, Polly Maggoo?
(*Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, William Klein, 1966)

Siguiendo los presupuestos de este arte pop debemos entender la apropiación en su cine de temas y técnicas de la cultura de masas. El séptimo arte, en el siglo XX, se convirtió en el símbolo por excelencia de esta nueva sociedad, y la reinterpretación que realizaron estos autores serviría de modelo para Almodóvar, que seguiría algunas normas de esta estética que comenzó a desarrollarse en los sesenta y tendría su completo

1951, y entre los premiados se hallan Jean Luc Godard, Alain Resnais, Chris Marker, Raoul Coutard, Philippe Garrel, Olivier Assayas, Cédric Kahn o Bruno Dumont.

desarrollo una década después, en "una época que tiende a interpretar y reflejar en el arte todo aquello que sucede a su alrededor [...] asignando una mayor importancia tanto a los hechos como a la actitud irónica de los artistas ante esos hechos" (Baigorri Ballarín, 1997:31). Esto lo podemos advertir en la filmografía del director manchego, donde no sólo aparece su círculo de amigos, sino también los referentes populares del momento, reinterpretados, eso sí, en un divertido tono irónico. Frente al menosprecio de la alta cultura por estas formas de arte, ellos actuarán legitimando este material para el cine, entroncando con la tradición *underground* y contracultural de la que hablaremos ahora. Una buena muestra de todo esto lo hallamos con dos ejemplos de adaptación del mito erótico de *Emmanuelle*, popularizado a través de la película homónima de Just Jaeckin de 1974. En la última parte del anuncio de "PONTE bragas" insertado en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, la actriz Cecilia Roth aparece sentada retozando en un sillón de mimbre que sirve de parodia del filme francés. Y en *Laberinto de pasiones* ocurrirá también lo mismo, cuando se cite esta producción cinematográfica:

Hay una referencia concreta a *Emmanuelle*, que recoge la idea general de comedia pop de toda la cinta:

-Yo nunca me había corrido en un avión.

-Ah, ah, ah, como en *Emmanuelle*. (Holguín, 1994:105)



Anuncio "Ponte Bragas" en
Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pedro Almodóvar, 1980)

El cine *underground* neoyorquino, por su parte, puede enmarcarse dentro del New American Cinema, uno de los movimientos cinematográficos que ofrecieron una respuesta crítica al cine clásico convencional. Estamos hablando de los Nuevos Cines surgidos a partir de los años cincuenta y sesenta en el mundo, como la Nouvelle Vague francesa, la Nova Vlnà checa, el Cinema Novo brasileño, el Neues Deutsches Kino o el Free Cinema británico. Más o menos compactas, estas corrientes supusieron una ruptura con el modelo hegemónico al propugnar nuevas fórmulas artísticas que aportarían

elementos novedosos al sistema cinematográfico. Entre sus características principales se podrían enunciar las siguientes: quiebra de la estructura narrativa aristotélica, acercamiento a las artes plásticas, entrada de temas y personajes pertenecientes a la contracultura y una mayor apertura en cuestiones de moral, entre ellas la sexualidad. Frente al público mayoritario, este tipo de creaciones artísticas buscarán ser comprendidas y disfrutadas por una audiencia culta y joven, habitualmente adepta a estas formas de expresión contestatarias e interesada en nuevas narrativas audiovisuales.

Muchos de estos movimientos cinematográficos compartirían el hecho de contar con la complicidad de publicaciones que les servirían de coartada intelectual. Sería el caso de *Cahiers du Cinéma* en Francia, donde escribirían gran parte de los principales autores de la Nouvelle Vague: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer... Desde aquí debatirán un nuevo estatuto para el cine, con una mayor independencia frente a otros modelos que menoscababan su desarrollo como manifestación artística al imposibilitar nuevas variantes en su ejecución. Bajo este punto de vista habría que interpretar la célebre frase de Godard en la que dice que toda película debe contar con un principio, un desarrollo y un final, pero no necesariamente en ese orden. Películas como *El pasado año en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais) darían buena muestra de este espíritu innovador.

"Todos los movimientos se proponen reaccionar contra un pasado que con sus esquemas preestablecidos se ha vuelto estrecho y rígido" (Casetti, 1993:94). El espíritu de ruptura se convierte en el elemento aglutinador de todas estas corrientes, una reclamación de independencia frente a esos modelos que se habían convertido en anacronismos incapaces de proporcionar las claves necesarias para expresar lo que ocurría en el nuevo ambiente cultural. A pesar de la a priori poca porosidad de España a estas nuevas vanguardias, y con la censura como amenaza, la renovación de la escena cinematográfica mundial proporcionaría nuevos modelos al repertorio español que serían incorporados de diferentes formas.

La palabra "underground" fue acuñada por la prensa para describir la actividad cinematográfica independiente que tuvo su florecimiento durante la década de los

sesenta en Estados Unidos, con su epicentro en la ciudad de Nueva York.¹²⁴ La mayoría de los integrantes de este movimiento cinematográfico eran creadores provenientes de otros campos artísticos, aglutinados por un vehemente deseo de expresarse poéticamente aprovechando las ventajas que las nuevas tecnologías proporcionaban al cine, especialmente la presencia de equipos de filmación más ágiles y económicos.

El término utilizado para etiquetar a este cine, variado en su configuración pero con su oposición al cine de Hollywood como elemento común, será, como hemos dicho, *underground*. La forma subversiva de muchas de las propuestas surgidas aquí provocará que su exhibición sea reducida, en la mayoría de los casos limitada a las *Art Houses* o los cine clubs. Este reducido circuito de distribución no minará la producción, que sufre una verdadera explosión gracias al surgimiento de nuevos formatos domésticos. Así, se logrará mantener una producción continua en forma de cooperativa que desembocará en un cine muy característico. Libertad a nivel de autor y restricción a nivel de consumo serán las claves desde las que, según Román Gubern (2006), habría que analizar y entender este nuevo cine americano. Las consecuencias de esta concepción son la aparición del vanguardismo y de la experimentación en sus presupuestos formales; pero también la presencia de nuevos temas críticos y/o subversivos como la denuncia de la guerra de Vietnam o de la pobreza en las calles de Nueva York, la proclamación de una nueva sexualidad o la libertad para el consumo de drogas.

Este cine realizado en Nueva York dio lugar al nacimiento de un nuevo sistema de producción que se difundiría por todo el país y que se oponía en sus presupuestos básicos al cine que se venía haciendo en Los Ángeles. Uno de sus núcleos fuertes se gestaría en torno a la New York Film-Makers Cooperative, una cooperativa que, desafiando a la censura del momento, intentaba exhibir sus producciones en salas

¹²⁴ La paternidad de la expresión, referida al ámbito cinematográfico, hay que atribuírsela al crítico estadounidense Manny Farber, aunque en su artículo "Películas underground" usaba el término en otro sentido del usado aquí en nuestro texto. Farber lo aplicaba a directores como Howard Hawks, Raoul Walsh, William Wellman, William Keighley o Anthony Mann, cuyo genio sobresalía en las producciones serie B o con argumentos hilarantes: "Con un material manido e infantil sin remedio [...], el director underground se vuelve bellamente gráfico y modestamente humano en su flexible pormenorización. Cuando el material es duro como el cemento, estos directores se convierten ipso facto en grandes inventores, utilizando su estilo curiosamente minucioso y moldeable" (1957:51). Con este artículo arremetía contra el sistema de Hollywood que manufacturaba éxitos con sello de arte antes de que la crítica -adocenada y criticada también por Farber- pudiera emitir su juicio. Se aproxima Farber así a la *politique des auteurs* promulgada desde *Cahiers du Cinéma*.

alternativas y cuya alma era Jonas Mekas.¹²⁵ *Shadows*, de John Cassavettes, estrenada en su primera versión en 1960, se convierte en el modelo a seguir.¹²⁶ Éste filme, realizado a modo de improvisación, con una estructura narrativa derivada del jazz, constituyó una ruptura con el cine previo tanto por su presupuesto irrisorio como por la libertad creativa con la que fue realizado. Su vanguardismo en el terreno de la ficción sería paralelo a lo que venía ocurriendo en otros tipos de cine *underground*, especialmente en el campo de la no-ficción. El *direct cinema* de Lionel Rogosin o el cine performativo intimista¹²⁷ de los hermanos Jonas y Adolfas Mekas¹²⁸ fueron grandes ejemplos que propiciaron un gran avance en el terreno del documental, con una palpable libertad creativa derivada de unos presupuestos muy reducidos.

El germen intelectual del cine *underground* neoyorkino lo debemos ubicar en torno a la publicación especializada *Film Culture*, fundada en 1955. Jonas Mekas¹²⁹, su

¹²⁵ El origen de esta agrupación se halla en la búsqueda de una salida a la distribución del nuevo cine que se estaba realizando en Estados Unidos (Stam Brackhage, Maya Deren, Kenneth Anger...). El propio Jonas Mekas (2010) -en cuyo *loft* se ubicó la primera sede- lo cuenta así: "On September 28th, 1960, some 23 independent filmmakers, including myself, met in New York and decided to create a self-help organization which became known as the New American Cinema Group. The Group held monthly informal meetings and discussed dreams and problems of independently working filmmakers. Several small committees were created in order to explore the financing, promotion, and distribution of our films. My own assignment, besides that of serving as the President of the Board—was to investigate new methods of distribution". La cooperativa, a pesar de los años y los cambios en el sistema de distribución, sigue existiendo (más información en <http://film-makerscoop.com>).

¹²⁶ Hay que comentar la anécdota que supuso el estreno de *Shadows* en 1958. El impacto sobre Jonas Mekas fue muy positivo, incluyéndola entre las principales películas del año en un artículo publicado en *Sight and Sound*. Este idilio se alargó con la concesión del primer premio de *Film Culture* a la mejor producción independiente. Tras el premio, Cassavetes decide rodar nuevas escenas y hacer *retakes* de otras, estrenando una nueva versión en 1959 que enfureció a Mekas, quién a través de las páginas de *The Village Voice* arremetió contra el director norteamericano por haber eliminado el carácter de improvisación de su película a favor de una narrativa más convencional.

¹²⁷ Esta nueva modalidad cinematográfica del documental supuso una ruptura con los modelos anteriores al centrar su interés en una enunciación reconocible: "el modo performativo se contraponen al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta 'afectiva' del documentalista a la realidad; pero también se contraponen al modo participativo, pues si éste lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad *como a la cámara*" (Weinrichter, 2004). Para ver su evolución hacia la autoficción -y referido al ámbito del documental español- consultar Torre Espinosa (2015).

¹²⁸ A pesar de la importancia de la obra de Adolfas, su hermano Jonas se convertirá en el adalid de este nuevo cine, prolongándose su fama hasta nuestros días: "La obra de Mekas consigue una extraña síntesis: filmación casi diaria al azar, improvisada (cuando menos un minuto, treinta segundos al día, que será almacenada durante años) y una reelaboración continua del material, unida a su puesta en perspectiva a través de la *voice over* o la inserción de intertítulos que inscriben el trabajo de la memoria" (Sánchez-Biosca, 2004:213).

¹²⁹ La significación de Jonas Mekas en la gestación de este grupo fue esencial. Poeta, escritor y cineasta, había tenido una importante trayectoria colaborando con publicaciones como *The Village Voice*. Su

director y cocreador junto a su hermano Adolfo, propugnará una nueva crítica abogando por un cine que actúe en oposición al clasicismo americano. Desde las páginas de esta publicación, el 30 de septiembre de 1962 se lanza el manifiesto que da origen al New American Cinema Group y que concluye así: "We don't want false, polished, slick films—we prefer them rough, unpolished, but alive; we don't want rosy films—we want them the color of blood"¹³⁰ (cit. en Sitney, 1970:83).

De entre los autores que formarían parte de esta corriente, como Maya Deren, hay que destacar a Andy Warhol, capaz de crear obras que llamarán la atención de una audiencia más amplia que la del resto de sus compañeros debido a la fama de su obra plástica, enmarcada dentro del *pop art*. Sus películas, rodadas entre 1963 y 1972, se englobarían dentro de un cine pop a la americana, menos colorista y festivo que el de Lester y Klein, pero que mantendrá entre sus supuestos la revisión de la cultura de masas. La experimentación, junto a una exploración formal del lenguaje cinematográfico y una sensibilidad *queer*, serían sus rasgos más llamativos. Esto puede constatarse en sus primeras piezas, como puede ser la obra *Sleep* (1963). Si bien la crítica ha reparado repetidamente aquí en su ruptura con la convención del tiempo cinematográfico, al hacer coincidir tiempo real con tiempo de representación mediante la filmación del sueño de John Giorno, pocos han atendido al hecho de que el protagonista de la obra esté desnudo. Gracias a esta y otras piezas de esta primera etapa, donde la estética *queer* es más que evidente, "Warhol was clearly a figure of importance to the gay community: of the few public venues that exhibited the rare available prints of Warhol's work, most were queer film festivals" (Ahern, 2013:98). Se convierte así rápidamente en un cine canonizado tanto entre los adeptos a este cine vanguardista como extensión de las artes plásticas -no hablamos del videoarte- como entre la población homosexual. Desde esta posición marginal dentro del sistema actuará como modelo en el repertorio de la subcultura gay, y España no será ajena a esta tendencia.

especial sensibilidad para apreciar la vanguardia de aquellos años sería crucial para la consolidación de la misma.

¹³⁰ Los firmantes del manifiesto fueron Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Edouard De Laurot, Ben Carruthers, Argus Speare Juilliard, Jonas y Adolfo Mekas, Emile De Antonio, Lewis Allen, Shirley Clarke, Gregory J. Markopoulos, Daniel Talbot, Guy Thomajan, Louis Brigante, Harold Humes, Denis y Terry Sanders, Don Gillin, Bert Stern, Walter Gutman, Jack Perlman, David Stone, Sheldon Rochlin y Edward Bland.



Sleep (Andy Warhol, 1963)

Su primer cine, acusado de decadente y de perverso sexualmente por el *mainstream* (*ibíd.*:94), se caracterizaba, además de lo expuesto más arriba, por un acabado formal *amateur*: "The term amateur suggests not only one who admits of technical imperfection, but also one who practices out of love, and who is a beginner" (King, 2006:103-4). Este carácter es continuación de la osadía de sus primeras películas, filmaciones realizadas como experimentos que comparten los mismos objetivos que sus instantáneas, aunque ahora en movimiento. Pretenden captar el instante, sin mediación aparente, aprovechando las nuevas técnicas de captación e imprimación de la imagen. Además de este nexo común, también es constatable una clara des-teleologización de su arte en ambos casos (*ibíd.*:98), donde los presupuestos de la narrativa tradicional quedan en suspenso, exigiendo al espectador una lectura activa.

A pesar de desarrollar sus proyectos cinematográficos en una sociedad aún con una fuerte censura, se puede establecer una relación directamente proporcional entre el incremento del carácter subversivo de los temas tratados -sobre todo la sexualidad y el consumo de drogas- con una progresiva asimilación de "una escritura fílmica ortodoxa, cercana al estilo de Hollywood –con un sistema de producción y un *star system* particular" (Alcoz, 2013). Esta relación de amor y odio frente al Hollywood clásico será una de las constantes de su cine. Los modelos serán reinterpretados de acuerdo a novedosas combinaciones de las reglas, especialmente "the relationship that Warhol films bear to reality and to cinematic codes of realism" (Murphy, 2012:12). Dentro de estas rupturas con los modelos hegemónicos destaca el uso de los géneros, a los que reconoce pero replica siguiendo sus propias pautas. Esto ocurre con *The Chelsea Girls* (1966) y el melodrama, *Lonsome cowboys* (1968) y el *western*, o *Tarzan and Jane Regained... Sort of* (1964) con el género de aventuras y el personaje de Tarzán. En todos

ellos se reproducen los modelos hollywoodienses, aunque de una manera libre de prejuicios. Como hemos comentado se va haciendo palpable la existencia, y por influencia de Morrissey, de un intento de asimilar las bases del lenguaje cinematográfico: gradualmente irá abandonando el estilo de sus primeras películas, formado de planos frontales filmados con una cámara estática colocada sobre un trípode -como en *Kitchen*, por ejemplo-. Los movimientos de cámara y la yuxtaposición de planos comenzarán a introducir una sintaxis más elaborada de la imagen, aunque sólo la respetará mientras le interese. La transgresión de las normas se convertirá en rasgo de este cine, tal y como ocurre en *Tarzan and Jane Regained... Sort of*:

In the film, Warhol employs a home-movie or amateur aesthetic with lots of quirky camera movements, pixilated sequences, and repeated jump cuts that disrupt conventional continuity. He also combines black-and-white with color footage. There is a sense that Taylor Mead and the other performers have been left to improvise for the camera, so the actors, especially Mead, are often controlling the action instead of Warhol directing it. There's no attempt at naturalism; the artifice of the production is continually emphasized. (Murphy, 2012:39)



Frontalidad y simplicidad en la planificación de *Kitchen* (Andy Warhol, 1965)

En esta película Warhol manipula las convenciones cinematográficas de forma libérrima, de manera que rompe con el naturalismo-realismo propio del Modo de Representación Institucional para asimilar el signo cinematográfico al doble estatus del signo teatral: el representante y el funcional (Ubersfeld, 1996:49). Así, una piscina sirve de irónica sustituta de un río. Hay una renuncia al realismo por el artificio, que funciona en el discurso en cuanto es reconocible el referente primario. Se establece una red intertextual que valida el cine de Warhol si se identifica el modelo original. Lo novedoso en el caso del cineasta neoyorquino es que, en lugar del significado, lo que se pone en primer término es el propio discurso del artificio, ubicando en un espacio de

liminaridad a estos significantes, porque aunque no son (lo que representan diegéticamente), no dejan de ser lo que significan (históricamente, por la relación con un género o producto cultural dado fijado en un momento concreto).

Otra de las características llamativas de su cine es el consumo de drogas por parte de los actores antes o durante la filmación¹³¹. Sus personajes, especialmente los de sus primeras piezas, forman parte de la realidad que le rodea, de su *Factory* formada por artistas, musas, yonquis o travestis. Los coloca delante de la cámara y los retrata intentando captar su apariencia externa, sus rasgos formales. Lo interesante es que no realiza ningún enjuiciamiento moral de sus protagonistas, sino que estos son representados tal y como son: "Warhol does not judge the people in his world. He gives us access to them, to their various shades of beauty, but he does not make them objects of our knowledge. They simply are" (Crimp, 2012:12). Este tipo de filmación, no obstante, compartirá los mismos objetivos que su obra pictórica. Con sus nuevas técnicas logra exteriorizar nuevas realidades al sobreexponer o recolorear las superficies que componen la imagen, como sucede en sus célebres serigrafías: "Warhol's formal procedures for painting or filming faces have their physic equivalent in his subjects' self-presentation. Positioned in front of Warhol's camera, each sitter projects a persona, makes of his or her face a mask" (*ibíd.*:9). Esto, como consecuencia, dará lugar a personajes de poca profundidad psicológica, que son valorados en tanto parecen, más que en cuanto son realmente.



Mario Montez and Boy (Andy Warhol, 1965)

¹³¹ El catálogo de drogas y sus formas de consumo eran tan variados como provocadores: "Marie Menken getting drunk in *the Life of Juanita Castro* (1965), cast members using amyl nitrate in *Horse and Vinyl* (both 1965), Edie getting stoned in *Poor Little Rich Girl* and *Face* (both 1965), Edie and Gino Piserchio drinking martinis in *Beauty #2* (1965), Eric Emerson tripping on LSD and Ondine and Brigid Berlin shooting amphetamine in *The Chelsea Girls* (1966), Patrick Tilden-Close being high in *Imitation of Christ* (1967-69), and the cowboys drinking beer and smoking marijuana in *Lonesome Cowboys* (1967-68)" (Murphy, 2012:5).

Su trayectoria en el séptimo arte no se puede entender sin la relación profesional que establece con el cineasta Paul Morrissey. Tras su etapa más experimental, la aparición de Morrissey, primero como ayudante de dirección y más tarde codirigiendo o como director absoluto, hará que sus carreras sean asociadas. A pesar de la reclamación de la autoría de las obras por parte de Morrissey, el genio de Warhol hará que todas se vean como de su propiedad. Entre las producciones más interesantes nacidas al alimón hay que destacar el primer éxito de la *Factory*, *The Chelsea Girls*, donde se mezclan varias historias de chicas que viven en el hotel que da nombre al título. Entre estas mujeres algunas de las *stars* del grupo de Warhol, como Nico. Lo más novedoso en esta obra es el uso de la pantalla partida con la proyección simultánea de dos escenas diferentes. Una sería en color y otra en blanco y negro, lo que otorga una libertad inusitada al espectador a la hora de escoger dónde centrar su atención y cómo construir el relato.



The Chelsea Girls (Andy Warhol, 1966)

Con el tiempo Morrissey irá adquiriendo independencia creativa, al tiempo que influirá en Warhol para que abandone sus experimentos formales a favor de una retórica cinematográfica más clásica. Esto, junto a su deseo común de ir haciendo películas cada vez más comerciales, les hará renunciar a algunos de sus rasgos distintivos, reduciéndose incluso la sensibilidad *queer* marca de la casa: "Its commercial ambition is clearest in its shift from male nudity to the more conventional exhibition of undressed women" (Yacowar, 1993:65).

Esta última cita es especialmente importante porque señala un elemento que supuso una gran novedad gracias al cine de Warhol y Morrissey: el cuerpo masculino adquiriría una nueva dimensión en la gran pantalla. El trasero o el pene del actor se

convertían en el elemento principal de algunas de sus puestas en escena, y encontrarían en el cuerpo del actor Joe Dallesandro el tipo perfecto para iniciar una nueva retórica de la masculinidad. Frente a la tradición del cine que había colocado a la mujer como centro de su pulsión escópica, él se convertía en el cuerpo del deseo. Aunque había participado en películas anteriores de la *Factory*, sería con la famosa trilogía dirigida por Morrissey y producida por Warhol, la que corresponde a *Flesh* (1968), *Trash* (1970) y *Heat* (1972), cuando alcanzaría una fama notable. El uso de su cuerpo por parte de estos directores como material profílmico lo convirtió en un icono gay. La pareja de artistas encontraron en este joven -chaperero, bisexual y de un físico menudo de gran belleza- a la persona ideal para encarnar a personajes con los que compartía rasgos biográficos. Su nombre quedaría así para siempre ligado al *star system* de Warhol, junto a otras compañeras de la *Factory* como Nico o, especialmente, Edie Sedgwick, protagonista entre otras muchas de *Kitchen* o *Poor Little Rich Girl*.

La forma de vida de Almodóvar, con su grupo de amigos a modo de la *Factory* warholiana, lo ubica en un contexto similar. En el ambiente de la Movida madrileña se rodearía tanto de artistas plásticos como de personas provenientes del mundo del teatro y de las otras artes. Con el piso de Los Costus como epicentro, el carácter colectivo de sus primeras películas sería "un reflejo del carácter social del propio Almodóvar, siempre rodeado de una tribu que ha marcado su vida y su obra" (Holguín, 1994:14). Como hemos comentado ya en el apartado dedicado a la Movida, las obras artísticas de este grupo aparecerán en los decorados de sus producciones, su música en las bandas sonoras, e incluso ellos mismos aparecerán en pantalla del mismo modo que Sedgwick o Dallesandro lo hacían en las obras de Warhol.

Este grupo, a su vez, estaba formado por multitud de artistas que habían adoptado la escena *underground* extranjera como referente inmediato. Ahí queda, por ejemplo, la labor emprendida por Ceesepe y Alberto García Álix con el Cascorro Factory, proyecto ideado para traducir los cómics de la escena *underground* estadounidense. Este modelo cultural se mostraba como una alternativa clara a los claroscuros -más oscuros que claros- del panorama español. La contracultura demandaba nuevos modelos, y éste les permitía hablar con naturalidad de los temas con los que, aunque censurados, convivían diariamente, como la libertad sexual o un consumo despreocupado de las drogas. También se sintieron atraídos hacia esas nuevas

formas narrativas que, en lugar de cohibir, empujaban a los artistas a llevar a cabo sus proyectos: daba igual la falta de dominio de la técnica, porque los defectos de forma tenían ahora la coartada artística de, ni más ni menos, Andy Warhol.

Precisamente la visita del artista al Madrid de la Movida en enero de 1983 suponía la ocasión perfecta para rendir homenaje a uno de los artistas más revolucionarios del siglo XX. Sería la culminación de un periodo largo de admiración de su obra y forma de vida con reflejo especialmente en las primeras películas de Almodóvar¹³²:

Los homenajes al maestro son constantes en la obra de Almodóvar. En *Pepi...*, con la aparición de la revista que Warhol editó en Nueva York, el *Interview*. En *Laberinto...*, con el mundo de la *jet-set* a través de la prensa del corazón, retratos a lo Warhol de los «popistas» españoles, Los Costus, que ya colaboraron con Almodóvar en *Pepi...*, con retratos de flamencas y flamencos, tomados de la iconografía *kitsch* popular difundida a través de la fábrica de Muñecas de Chiclana, o la pintura de la *Duquesa de Franco* como ejemplo español de los retratos de Warhol, pero éstos, de colores planos y en varias degradaciones de colores usados como puros, difieren de la pintura warholiana por su textura plenamente pictórica frente a las fotos serigrafiadas del maestro americano. De este mismo carácter son: *Lola Flores en los Caños de la Meca* y el de *Sara Montiel en la cocina*, retratos puramente *kitsch* con toques de arte *naïf*. (Holguín, 1994:164)

En 1979 se estrenan en España *Trash* y *Flesh*, dos películas claves del *underground* neoyorkino, firmadas por Paul Morrissey y con la producción de Andy Warhol. La supresión de la censura permitía el acceso a cinematografías hasta el momento desconocidas para una juventud ansiosa por tener acceso a nuevos referentes culturales que dinamizaran el manido y casposo repertorio cultural del momento. Estas películas se convirtieron en un acontecimiento para la subcultura madrileña, que asistía entusiasmada a la aparición en pantalla del cuerpo masculino desnudo, con una evidente sensibilidad *queer*. Esta nueva concepción del cuerpo se hará patente en la obra de Almodóvar -como veremos más detenidamente cuando analicemos sus vínculos con el

¹³² La expectación generada provocó también desilusión cuando se vio que el artista neoyorquino estaba más interesado en realizar retratos a señoras de la nobleza, y en embolsarse suculentos honorarios por sus trabajos, que en departir con la juventud de la Movida y disfrutar con ellos la efervescencia que la ciudad estaba viviendo en aquellos años.

cine de Fassbinder-. Aquí asistimos a un uso muy personal del físico masculino, desprovisto de complejos y expuesto casi al mismo nivel que los desnudos femeninos. La sucesión de traseros en el concurso de Erecciones Generales en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* dan buena muestra de ello, aunque en un tono gamberro que lo acerca más a John Waters que a Warhol. Pero será en películas como *La ley del deseo* donde aparecerá el cuerpo como objeto ansiado, como elemento signifiante de pleno derecho y desprovisto de prejuicios, marcando una auténtica separación con la tradición del cine español al enlazar con lo que se estaba produciendo en Nueva York.



Joe Dallesandro en *Flesh* (Andy Warhol y Paul Morrissey, 1972) y secuencia inicial de *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987)

La libertad creativa de estas piezas *underground* también se palpa en las primeras películas de Almodóvar, con una narrativa abierta a la improvisación. Precisamente a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* corresponde la siguiente anécdota. Carlos Trisncho, actor que interpretaba a Toni en la película, volvía de tierras extremeñas tras casarse con Assumpta Serna. Se pasaron por el set de rodaje y Almodóvar les preguntó que de dónde venían. Le contó que de su boda en Badajoz, y éste les dijo: "Eso es fantástico, hay que contarlo". Les hizo regresar a casa y enfundarse en sus trajes de boda, y al volver incorporó una escena, en concreto una en la que Carmen Maura dialoga en un pub con Assumpta sobre sus nupcias. A Carlos Trisncho, mientras, le colocaron unas gafas y le cambiaron el peinado para que no se notara que era el mismo actor que interpretaba al otro personaje de Toni.¹³³

¹³³ Entrevista al actor Carlos Trisncho. Hervás, septiembre de 2014.



Escena de la boda en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)

Otro nombre que ya hemos mencionado es el de John Waters, figura cardinal del cine de la contracultura y la subcultura gay estadounidense. Ya en sus primeros trabajos¹³⁴ en formato corto se hacen notar las constantes de su cine: una estética *camp*, una exaltación del mal gusto y el uso de la iconografía de la contracultura de Baltimore, su ciudad natal. Entre estos iconos hay que señalar la presencia de Divine, una *drag queen* amiga de la infancia que participará en todas sus producciones hasta su temprana muerte en 1988. Forma parte de su banda de amigos, los Dreamlanders¹³⁵, pertenecientes a la subcultura de su ciudad natal que en aquellos años bebía de la herencia *hippy* y *beatnik*. Entre sus obras más importantes hay que destacar la película de culto *Pink Flamingos* (1972), constituido en uno de los trabajos de referencia del cine *underground* norteamericano. El argumento, delirante como en todas sus producciones, está protagonizada por Divine, ahora bajo el pseudónimo de Babs Johnson, quien ostenta el título de la persona más inmunda del mundo. Vive en una autocaravana de color rosa flanqueada por un par de flamencos de plástico -que dan título a la película- con su estrafalaria familia formada por su madre, devoradora

¹³⁴ Entre sus primeros trabajos citaremos la pieza de 45 minutos *Eat your Makeup* (1968). En ella la enloquecida protagonista secuestra a chicas a las que obliga a posar hasta la muerte, obligándoles a comerse su propio maquillaje. También es muy destacable en esta película la recreación del asesinato de John F. Kennedy, con una adolescente Divine interpretando a Jackie Kennedy. El hecho de que sólo hubieran transcurrido cinco años de este atentado que conmocionó a toda la nación muestra la libertad absoluta de Waters en sus creaciones.

¹³⁵ Este calificativo es dado por el propio Waters, y viene derivado del nombre de su productora, Dreamland Productions, con la que realizó sus obras. El propio Waters fue también quién bautizó a su amigo Harris Glenn Milstead como Divine, en homenaje al personaje homónimo de la novela *Notre Dame des Fleurs* (1943), de Jean Genet. Esto muestra cómo de interrelacionados están los sistemas culturales ya en los sesenta, cuando la globalización no había entrado a formar parte del discurso académico. La subcultura gay europea ejercía de modelo en el *underground* americano en formas como esta, con un icono como Genet.

compulsiva de huevos, su hijo Crackers y su novia Cotton. La acción arrancará cuando se tenga que enfrentar a la pareja formada por Connie y Raymond, una pareja heterosexual que, celosa del título de Divine, hará todo lo posible por arrebatárselo. Con este loco punto de partida se desarrollará este largometraje, su primer trabajo en 16 mm y en el que encontramos un auténtico catálogo de imágenes grotescas: cerdos descuartizados, sangre, canibalismo, masturbación, fetichismo, *stripteases* o un hombre que en la fiesta de cumpleaños de Divine se desnuda y muestra al público su habilidad para contraer y dilatar su ano. Su estructura en forma de *collage* tiene su punto culminante en la escena final. Una vez resuelta la trama, con el asesinato por parte de Divine de la pareja de envidiosos, aparecerá una escena independiente: un plano secuencia en la que la famosa *drag queen* se comerá unas heces recién defecadas por un perro. Esta escena supone una de las cotas más altas de irreverencia de la contracultura americana y refleja el carácter subversivo de los personajes y las acciones expuestas, como la misma Babs Johnson/Divine expone en la película:

Periodista: ¿Cuáles son sus creencias políticas?

Divine: Matar a todos, perdonar el asesinato en primer grado, apoyar el canibalismo, comer mierda. Esa es mi política, esa es mi vida. Escriba lo que guste de esto.

Más que un simple intento de provocación -que también lo es, sin duda- es un ejercicio de libertad creativa donde el hedonismo es el objetivo principal. Los personajes de la contracultura de Baltimore, donde se rueda la película -como pueden ser los personajes de travestis o *drag queens*- se convierten en protagonistas de pleno derecho.¹³⁶ La exaltación del mal gusto y un diseño de personajes planos -que lo aproxima al lenguaje del cómic convencional-, viene a oponerse al cine que se venía realizando en esos años. Es cine apolítico que presenta un rechazo directo al *establishment* en toda regla a través de un sentido del humor que pasa del tono negro a provocar una verdadera incomodidad al espectador -*Comedy of Discomfort* lo denominará Heidi Moore (2007:83)- y donde la ironía subvierte todas las convenciones, ya sea convirtiendo a los villanos en los héroes victoriosos de las historias, o bien a

¹³⁶ Resulta divertido cómo encuentra en los personajes de su ciudad los estereotipos que le fascinaban. En una población de tamaño medio no debía resultar fácil agenciarse de un grupo de amigos tan extravagantes como los que aparecen en sus películas. Su fascinación acerca de los objetos culturales etiquetados como sucios o depravados por la clase media se convirtió en su obsesión (Heller, 2011). Sobre su imaginario y su amor al artificio y lo *kitsch* en el cine resulta muy interesante su obra *Crackpot* (1987), en la que describe su llegada a Los Angeles y la búsqueda de sus mitos de la subcultura como Russ Meyer. La reinterpretación de la ciudad se hace de acuerdo a sus propias reglas, donde los autores de los cánones periféricos son elevados a un primer término.

través de la representación de la belleza: "In Water's films the most conventionally unattractive women and men are often found to be beautiful" (*ibíd.*:85).

Con una colorista puesta en escena, muy pop, esta película se ha convertido en uno de los ejemplos más representativos de la historia del cine *queer*. Su importancia fue crucial en la subcultura de aquellos años gracias a las escenas de desnudos masculinos, como en el caso del cine de Warhol y Morrissey. Esto permitirá que se constituya en modelo para la contracultura española, y en especial para el público homosexual. Un ejemplo claro lo hallamos en el primer cine de Almodóvar, donde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es la película que mejor recoge estos presupuestos estéticos. La presencia de Fabio MacNamara como trasunto de Divine -a la que homenajea con una fotografía en la pared-, el sentido disparatado del humor y el sexo alocado y paródico son buena muestra de ello. Y por supuesto, la controvertida escena de la lluvia dorada de Bom sobre Luci en la película de Almodóvar participa de esa regla no escrita del cine *underground* en la que lo escatológico y el mal gusto puede tener total legitimidad en el séptimo arte.



Divine en la escena final de *Pink Flamingos* (1972) y en una foto en la pared en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)

Entre los directores estadounidenses ajenos al sistema de Hollywood y que conformaron el New American Cinema destaca John Cassavetes. Como ya hemos comentado, el estreno de su debut *Shadows* se convirtió en un auténtico hito tanto de su trayectoria como de todo el cine americano. Actor proveniente del mundo del teatro, rodó con los ahorros de sus trabajos en televisión esta película donde la narración desbordaba los cauces tradicionales. Su estructura respondía a la música del *jazz*, totalmente liberada de corsés que coartaran su creatividad, "an experimentation that applies to formal issues and also takes in the relationships among the characters"

(Kouvaros, 2004:5). La única guía era la expresividad a través de sus actores, y las limitaciones, una vez conseguido el presupuesto, fueron prácticamente inexistentes. El rodaje en exteriores y el uso de una cámara ligera de 16 mm facilitaron la producción.

La crítica, salvando honrosas excepciones como Jonas Mekas, no fue muy receptiva a su obra: "The gentler ones called it 'unpolished', 'meandering', 'diffuse', or 'undisciplined'; the less charitable labeled it 'pointless', 'self-indulgent', or 'out of control'" (Carney, 1994:1). Se le valoraba peyorativamente desde el punto de vista del modelo hollywoodiense, sin ser capaces de atisbar que éste modelo se había quedado obsoleto para evaluar lo que se estaba realizando no sólo en el *underground* neoyorquino, sino en todo el mundo gracias a la irrupción de los Nuevos Cines nacionales. Su estilo desmadejado, desafortunado en la caracterización de los protagonistas en ocasiones, sería una constante en su obra, más centrada en los personajes y sus relaciones que en meras cuestiones narrativas.

Si Lester, Klein, Warhol, Morrissey y Waters elaboraban un cine que se distinguía por el uso de un artificio desacerbado como rasgo distintivo, Cassavetes opta por una estrategia distinta para subvertir los códigos del cine clásico. Elige el camino opuesto, adoptar los presupuestos de un realismo cinematográfico que le acercaría a la estética del *direct cinema* americano o el *cinéma vérité* francés.¹³⁷ En este sentido se manifiesta Almodóvar, quién realiza un uso pasivo de su cine durante la primera parte de su trayectoria, al hablar acerca de *Tacones lejanos* y los referentes para la puesta en escena de sus secuencias teatrales. Comenta cómo vaciló entre recurrir al artificio de las películas de Hollywood o seguir los presupuestos del realizador americano. Finalmente prescindió de la obra de Cassavetes:

Como ya he dicho, lo que más me gusta es el artificio y la representación. Me encanta *Opening Night*, pero yo nunca había filmado el guión de un modo tan radicalmente naturalista ni me veo trabajando en esa línea. Puedo apreciarlo, pero me siento incapaz de hacerlo. (en Strauss, 2000:106)

¹³⁷ En este comentario acerca de *Shadows* se explicita tanto el argumento como las estrategias formales que hicieron de esta propuesta de Cassavetes un auténtico acontecimiento: "*Shadows* depicts a few days in the lives of two brothers and a sister played by Ben Carruthers, Hugh Heard, and Leila Goldoni. In the spirit of authenticity suggested by the film's *cinéma-vérité* style, all three use their real names in the film. The plot moves in fits and starts, marching its improvisatory dialogues and situations to background music composed by Jazz legend Charles Mingus" (Margulies, 1998:282).

Las películas de Almodóvar se distinguen, entre otras cosas, por sus argumentos enrevesados y la presencia de personajes extravagantes que ponen en tela de juicio la verosimilitud cinematográfica, entendida ésta desde el paradigma del cine clásico. Pero lo que le hace creíble a sus historias es el contenido emocional de las mismas y las interpretaciones de sus actores. Es en este sentido donde podríamos ubicar a Almodóvar como epígono del director americano, en la manera de afrontar el trabajo con los actores. El actor, en las propuestas de Cassavetes, tiene una entidad que sobrepasa la puesta en escena del director:

In mainstream American filmmaking (and especially the work of virtuoso practitioners of the symbolic/visionary model of expression like Hitchcock, Lang, Welles, Sternberg, Kubrick, Malick, Spielberg, Lynch, and the Cones), the actor is *not* the fundamental generator and controller of meaning; the filmmaker is. (Carney, 1994:14)

En el modelo de Hollywood la emoción no parte del actor, sino de la sintaxis - como demostró Kuleshov- o bien de la puesta en escena -como magistralmente operó Hitchcock en su cine, como en la escena de Marion Crane huyendo en su coche bajo la tormentosa noche en *Psicosis*-. En Cassavetes y Almodóvar el sentido mana del actor, y decimos esto desde un punto de vista más teatral que cinematográfico. Y con esto no queremos decir que el resto de elementos del código cinematográfico sean anulados o prescindibles en sus películas -algo ridículo especialmente en el caso de Almodóvar, donde los decorados o el vestuario juegan un papel esencial por el artificio de los mismos-, sino sólo que la presencia del actor se constituye en sus películas en el elemento principal de la creación de significado.

En el teatro, la interpretación del actor en escena está abierta a la imprevisibilidad, mientras que en el cine el propio sistema de producción propicia un control infinitamente mayor (con la fragmentación de la acción en planos, la posibilidad de realizar diferentes tomas y, sobre todo, con el montaje posterior). En este sentido hay que entender la improvisación de los actores de Cassavetes en pantalla. La tensión que existe en la interpretación de los mismos se convierte en un rasgo de su cine, debido a la confluencia de un naturalismo cuasidocumental en la ejecución que es sometido a un férreo trabajo con el guión, ubicando al actor en una situación similar al teatro por las exigentes modulaciones que sufren sus emociones y por una puesta en escena con abundancia de planos de larga duración que le otorgan una gran libertad:

Cassavetes' belief in artistic expression is cathetically fixated not on his autonomy, but on that of his actors. He posited a moment-to-moment self-creation, based mostly on a collapse of distinctions between acting and being. This notion complicated issues of film construction (as well as of film authorship), inviting into the director's work a continuous tension between spontaneous and scripted actions; natural, authentic movements; and a dramatic structure that is as strong as in any conventional stage play. (Margulies, 1998:276)

En la metateatral *Opening Night* (1977) será donde este principio sea llevado hasta sus últimas consecuencias, hasta tal punto que es "la vida cotidiana che si recite, è la vita il teatro" (Arecco, 1980:92). El filme puede ser interpretado de diferentes maneras, pero lo que sobresale es la confusión absoluta entre la vida de la protagonista y su trabajo como actriz de teatro. Este carácter es prolongado por Cassavetes en otras de sus producciones, provocando que su cine haya sido considerado como teatral: "His free-form cinema is traversed by a clear dramatic design, as well as a theatrical space, a rift within his films between those who are on display and those who look on judging" (Margulies, 1998:292). Este estado de liminaridad, según el cual "*Opening Night* is thus a naturalistic film about theatricality, about acting, but 'putting on a performance', both literally and figuratively" (Viera, 2004:155), con una teatralidad invasiva que convierte la casa de Myrtle en un decorado de teatro, será también compartido por *Todo sobre mi madre*, película que al igual que la de Cassavetes, muestra su admiración hacia los *backstage drama* como *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph. L. Mankiewicz, 1950).

En estas películas destaca la presencia de mujeres actrices cuya fuerte presencia escénica las ha convertido en estrellas. La Myrtle Gordon (Gena Rowlands) de *Opening night* es reencarnada en la Huma Rojo (Marisa Paredes) de *Todo sobre mi madre*, que igualmente homenaje a la Margo Channing (Bette Davis) de *Eva al desnudo*. Si bien en la película de Almodóvar el personaje de Huma menciona a la actriz Bette Davis en la creación del pseudónimo, por la asociación al tabaco, el referente real de este personaje debemos encontrarlo en el de Myrtle. No sólo comparten profesión, una vida atormentada, pasión por fumar, vestuario color rojo y un corte de pelo y coloración similares (Huma incluso actúa en *Un tranvía llamado deseo* con una peluca rubia que la asemeja aún más a Myrtle), sino que además ambas confundirán la escena con la vida real, como lo demuestra el siguiente diálogo que repite Huma a Manuela en *Todo sobre*

mi madre, haciendo suyo el texto del personaje de Blanche Dubois que representa en escena: "Quienquiera que seas, siempre he confiado en la bondad de los extraños".



Myrtle Gordon en *Opening night* (John Cassavetes, 1977)
y Huma Rojo en *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)



Espacios teatrales: representación escénica y casa de Myrtle
en *Opening night* (John Cassavetes, 1977)

Opening Night tiene un momento de inflexión cuando la actriz Myrtle - interpretada por Gena Rowlands¹³⁸ - asiste al accidente mortal de una fan que se acerca a su coche bajo la lluvia a la salida del teatro tras su actuación. Este momento será recreado en la película *Todo sobre mi madre*, marcando el primer y principal giro narrativo de la historia. Si en el filme de Cassavetes Myrtle verá cómo su mundo se le viene abajo, agravado por su alcoholismo¹³⁹, en la película española será la madre de

¹³⁸ La actriz, aunque no se convirtió en una estrella de Hollywood, tiene una prestigiosa carrera teatral a sus espaldas y gracias a personajes como el de Myrtle en *Opening Night* ganaría premios como el de mejor actriz en el Festival de Berlín. La intérprete, que nos "ha proporcionado algunas de las interpretaciones más complejas y atormentadas de la historia del cine" (Brunetta, 2000:959), protagoniza cinco de las siete películas realizadas por su marido, John Cassavetes: *Ángeles sin paraíso* (*A child is waiting*, 1963), *Faces* (1968), *Así habla el amor* (*Minnie and Moskowitz*, 1972), *Una mujer bajo la influencia* (*A Woman Under the Influence*, 1974), *Opening Night* (1977), y *Gloria* (1980). Según IMDB también aparece sin acreditar en *Shadows*. Con *Gloria* y con *Una mujer bajo la influencia* lograría estar nominada a los premios Oscar como mejor actriz principal.

¹³⁹ El consumo del alcohol se convierte en una constante en la filmografía de Cassavetes. A pesar de que su importancia es más que evidente, "it becomes clear that it is not alcohol per se that carries significance in a social or moral sense. Rather, alcohol is a privileged agent for an inebriation that dislocates the body's tenuous stability and thereby affects the presentation of the drama" (Kouvaros, 2004:xviii). El alcohol le sirve a Cassavetes, además, para trabajar emociones y cambios de humor en sus actores, siempre sobresalientes en la veracidad de sus interpretaciones. Si Warhol lo usaba para desinhibir a su reparto, Cassavetes lo emplea como material dramático.

Esteban, el fan atropellado, la que tenga que reconstruir su vida una vez que su mundo se desmorone también. En ambos casos el accidente activará el drama.



Un/a fan muere bajo la lluvia: *Opening night* (John Cassavetes, 1977)
y *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)

Por último, vamos a detenernos en un fragmento de la crítica de *Opening night* realizada por Richard Combs para *Sight and Sound* tras su estreno. En ella hace hincapié en cómo la mirada cinematográfica del director es idéntica a su mirada teatral: "Cassavetes shoots scenes from the rehearsals and try-outs of the play, *The Second Woman*, with the same close-up intensity that he brings to the off-stage sequences is an indication that one 'work' does not reflect on the other but that they freely intermingle" (1978:192). En el capítulo noveno veremos a través del análisis de las escenas de un *Un tranvía llamado deseo* representadas en *Todo sobre mi madre* cómo lo dicho por el crítico británico es aplicable de lleno a la película española. Gracias a este mecanismo de puesta en escena se produce una expansión de la teatralidad en la película, tanto en la película de Cassavetes como en la de Almodóvar. No hay diferenciación en la puesta en escena entre unas partes y otras. El espectador asiste pues a ambas con el mismo lenguaje visual.

4.5. El cine español.

Resultaría muy ambicioso intentar condensar aquí toda la actividad cinematográfica española que formó y sigue formando parte del repertorio cultural desde los años cincuenta. Esta dificultad se acrecienta en el momento en el que somos conscientes de que el cine español sufre interferencias desde sus inicios por parte de otros modelos más afianzados, como el de Hollywood. Aunque, por otra parte, ya comentamos que era un fenómeno habitual el que en la formación de una nueva cultura

-o forma cultural- se use el repertorio de otras más consolidadas¹⁴⁰. Lo interesante, pues, será descubrir cómo son integradas estas interferencias. Lo genuino español lo hallaremos a través del análisis de los productos culturales generados a partir de un modelo de un polisistema de partida A en otro de llegada B. La incorporación de elementos idiosincrásicos del sistema B en el producto cultural elaborado mediante el modelo originario puede provocar que o bien se independicen del A o que se ubiquen en una situación de ambivalencia. Sirva como ilustrativo ejemplo de esto último la música de bandas españolas como Triana o Medina Azahara, ejemplos canonizados de flamenco *rock*, un género híbrido creado mediante la fusión de dos modelos en principio muy alejados. Así, para evitar dispersiones en el dibujo del panorama cinematográfico español, y siguiendo la tónica de este trabajo, sólo mencionaremos los modelos más relevantes operantes en el sistema cultural nacional realizado y/o producido por españoles. Esto nos permitirá entender cómo ha sido el proceso de formación del repertorio cinematográfico.

La situación del cine español de los cincuenta y sesenta no era muy halagüeña, entre otras cosas por el estrecho control ejercido por la censura. Descontando el genio de autores aislados como Luis Buñuel o José Val del Omar, el arte cinematográfico se encontraba estancado en los anacrónicos postulados de un régimen franquista que penalizaba cualquier atisbo de originalidad transgresora, algo que se mostraba imprescindible para el avance del cine como medio de expresión artística. De ahí, lo acertado del director Juan Antonio Bardem al realizar un duro pero preciso diagnóstico del cine español en 1955 durante las Conversaciones de Salamanca: "El cine español actual es: Políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítrico" (cit. en Gubern, 1989:413). A estas Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, acaecidas durante cinco días a partir del 14 de mayo de ese año, acuden desde directores del Régimen como José Luis Sáenz de Heredia a otros de distinta ideología como Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Juan Antonio Bardem, Costa Gavras o Manoel de Oliveira. Propugnaban un cine que contemplara la realidad social de la calle, un acercamiento real a la problemática de los ciudadanos. Sus reivindicaciones fructificarán en los sesenta con la aparición del

¹⁴⁰ Para ver un ejemplo desde un enfoque polisistémico de este fenómeno consultar Even-Zohar (1990d), sobre la creación del repertorio cultural en la región de Palestina desde finales del siglo XIX a mediados del XX.

llamado Nuevo Cine Español: Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Manuel Summers o José Luis Borau serían los encargados de renovar el árido panorama del séptimo arte en España.

¿Cuál era realmente el panorama en los años cincuenta? Estamos ante un cine costumbrista, donde la exaltación del imaginario nacionalcatolicista se había convertido en norma. Dramas religiosos, adaptaciones de comedias benaventinas o revisiones de la gloria pasada del Imperio español se ganaban la confianza del Régimen. A partir de esta década y a comienzos de la siguiente, no obstante, aparecen nuevas fórmulas en el género cómico que marcan un avance notable en el lenguaje cinematográfico, ganándose el favor del público. Entre ellas hay que señalar el surgimiento de la comedia urbana realista -o comedia desarrollista- con títulos como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958) o *El tigre de Chamberí* (Pedro Luis Ramírez, 1957). Vienen a tratar temas actuales pero desde un punto de vista cómico distanciador, despreocupado acerca de las inquietudes sociales de la época. Pero no se quedaría en éste el único desarrollo innovador en la comedia española de la época. Un punto intermedio, con una visión más ácida de la sociedad, será el transitado por el director Marcos Ferreri y sus dos primeras películas: *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960). Luis García Berlanga será otro autor que tomará un camino parecido, con obras como *Bienvenido Mister Marshall* (1953), *Plácido* (1961) y especialmente *El verdugo* (1963), una sátira contra la pena de muerte que la censura del momento no supo distinguir, cosa que no sucedió con su película *Los jueves milagro* (1957) que vio cómo su final era cambiado ante lo impío del mismo. Esta última película, a su vez, vendría a ser un buen ejemplo de la política iniciada por el Régimen de apoyo a las coproducciones internacionales, en este caso con Italia. También habría que señalar, a colación de la filmografía de Ferreri y de Berlanga, el nombre de una figura clave en el cine español, Rafael Azcona, el guionista más célebre de la historia nacional y responsable de los libretos de estos filmes. Su habilidad para provocar la risa, con un humor negro lacerante y burlando la atención de los censores, daría lugar a obras tan emblemáticas como las citadas.

Si estas propuestas jugaban con el humor como coartada para criticar de forma velada a la sociedad de la época -con su sistema político implícito-, hubo un hito que intentó adoptar otro enfoque diametralmente opuesto para reflejar la realidad de la sociedad. Sin la intención de criticar al sistema como otras películas que vendrían a

sucedarle, *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, supondrá el primer intento de aproximación al Neorrealismo en España. En la película se retrataba el fenómeno de la emigración rural a la ciudad llevada a cabo por multitud de ciudadanos que llegaban a las urbes en busca de una vida mejor. Los insultos -como "paletos"- y el escarnio que sufrían, con todo el sufrimiento que conllevaba, estará en la base de esta película, que supondrá un novedoso retrato de la época por la dureza con la que es realizado.

A pesar del pesimismo que reinaba entre los integrantes del cine español, hay que señalar la repercusión en festivales de algunas películas durante la segunda mitad de la década de los cincuenta. Entre los principales galardones internacionales habría que señalar el premio OCIC a la mejor película en el Festival de Venecia de 1956 para *Calabuch*, de Berlanga, el premio internacional de la crítica para *Muerte de un ciclista*¹⁴¹, de Juan Antonio Bardem, en el Festival de Cannes de 1955, y el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1957 para *Amanecer en Puerta Oscura*, de José María Forqué

Pero si de fenómenos internacionales del cine español hay que hablar, no cabe más remedio que citar a *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), un ejemplo claro y exitoso de maridaje entre fe y cine propio del periodo franquista. A su clamoroso éxito de taquilla en España le replicarían unos espléndidos resultados en toda Latinoamérica, e incluso Japón. No sólo recibiría el beneplácito del público, sino que sería agraciado con prestigiosos premios: Oso de Plata en el Festival de Berlín y una mención especial del premio OCIC y otra para su joven protagonista, Pablito Calvo, en el Festival de Cannes.

La década de los cincuenta también supone un gran avance en la industria cinematográfica española con la llegada de grandes rodajes de Hollywood. El bajo coste de la mano de obra local, la variedad paisajística, un clima benigno y la apertura política de Estados Unidos hacia España -que tras la Segunda Guerra Mundial intenta estabilizar sus relaciones con Europa-, propicia la llegada de las caravanas con las equipos de

¹⁴¹ Resulta curioso el comportamiento de la censura de la época respecto a esta película de Bardem, una coproducción hispano-italiana protagonizada por Alberto Closas y Lucía Bosé. Las autoridades españolas no supieron ver que se trataba del primer retrato de la "otra España", distinta a la del bando de los ganadores de la Guerra Civil: "Mientras que la censura española prácticamente sólo opuso reparos morales al guión, el gobierno italiano señaló una serie de cortes que relacionaban la narración con la Guerra Civil y sus implicaciones sociales" (Cerón Gómez, 1999:125).

filmación de algunos de los títulos más interesantes de la época como *Pandora y el holandés errante* (*Pandora and the Flying Dutchman*, Albert Lewin, 1950) o *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962). El productor Samuel Bronston será uno de los principales responsables de este fenómeno, produciendo títulos como *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963), *Rey de Reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961), *El Cid* (Anthony Mann, 1961) o *La caída del Imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964).

Estrellas del celuloide como Sophia Loren, Charlton Heston o Bette Davis llegaban a España para filmar, algunas creando auténticos mitos a su paso, como puede ser el caso de Ava Gardner y sus correrías por las noches madrileñas (Ordóñez, 2004). Se producía un acercamiento real del *star system* de Hollywood a la población que, a través de los noticiarios del *NO-DO*¹⁴², conocía los rodajes y la vida social de estas *celebrities*.

El modelo del *star system* americano sería imitado así por la industria cinematográfica española, si bien no llegaría a cuajar tanto como se deseaba:

el *glamour* de Hollywood no encuentra rival en el precario *star system* nacional y, salvo excepciones, los espectadores prefieren pasar por taquilla para ver en castellano cualquier título americano, italiano o francés antes que *rollos* -como dicen los jóvenes- facturados en casa. (Pulido, 2006:149)

En el *star system* nacional del momento encontramos a un conjunto de actores patrios compuesto por cantantes reconvertidos en actores, como Carmen Sevilla, Antonio Molina o Sara Montiel. Pero también hallamos otras actrices surgidas directamente de la profesión como Emma Penella, con éxitos como *Los peces rojos*, de José Antonio Nieves Conde (1955). Y entre los directores más célebres que transitaron el género del musical español hay que mencionar a Luis Lucía, responsable del gran éxito de Antonio Molina *Esa voz es una mina* (1956). Este director, que se especializará

¹⁴² El *NO-DO*, acrónimo de "noticiarios y documentales", lo constituían piezas informativas que se proyectaban obligatoriamente antes de las películas entre 1943 y 1976 (aunque ya de forma libre seguirían estando presentes hasta 1981). Suponían una ventana ideal de comunicación y propaganda del ideario del Régimen al aprovechar el potencial de las salas de cine para narrar los avatares de la Dictadura. Su poder sobre la población y la construcción del imaginario español sobre el franquismo era inmenso, ya que "poseía la exclusiva en la filmación de contenidos de actualidad dentro de las fronteras, de modo que hizo en solitario la crónica audiovisual de cómo se consolidaba el Estado en la posguerra" (Mateos Rodríguez, 2008:20).

en producciones con niñas cantantes prodigio como Marisol, Rocío Dúrcal o Ana Belén, también filmará títulos con folclóricas como Lola Flores, Carmen Sevilla o Juanita Reina, firmando una de las páginas más peculiares de este periodo cinematográfico.

Pero si había una figura en España con aura de estrella de cine, ésta era sin duda Sara Montiel. La cantante y actriz española, tras triunfar en el cine mejicano, logra rodar películas en Hollywood como *Veracruz* (*Vera Cruz*, Robert Aldrich, 1954), *Dos pasiones y un amor* (*Serenade*, Anthony Mann, 1956) y *Yuma* (*Run of the Arrow*, Samuel Fuller, 1957). Su fama trascendería lo cinematográfico por los avatares de su vida privada, siendo su boda con el director Anthony Mann una de las noticias más sonadas en el papel *cuché*. En España serán dos películas, *La violetera* (Luis César Mandori, 1958) y *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), las que la conviertan en un mito popular. Precisamente esta última película, filmada en un descanso vacacional en España antes del rodaje de *Yuma*, se convertiría en un éxito impresionante de taquilla debido a sus números musicales, con una provocadora Sara Montiel susurrando las letras de canciones como *El relicario* o *Fumando espero*. Suponía una ruptura con el modelo tradicional de las cantantes de canción española, más asexuadas y, por tanto, inofensivas para el modelo patriarcal. La estrella manchega continuará delante de las cámaras, con buenos resultados de taquilla, hasta que con la Transición decidió alejarse de las cámaras para dedicarse al teatro musical.

Convertida en la primera diva del *star system* español, lograría su afianzamiento como mito con películas como *Esa mujer* (1969), de Mario Camus. Esta obra es una de las elegidas para el ciclo *Carte blanche à Pedro Almodóvar* ya mencionado. En referencia a esta película y a la diva manchega el realizador español dirá que es un "Mélodrame hyperbolique, ponctué de chansons, anthologie du kitsch espagnol, au service de Sara Montiel, la plus grande star de notre cinéma, des années 50 aux années 70" (2006:19). Si bien el filme acusa falta de recursos en comparación con las producciones hollywoodienses, con unos decorados teatrales de cartón piedra, lograba contrarrestar estas limitaciones con una puesta en escena colorista que servía de marco para el magnetismo y el aura de Sara Montiel. En la película *La Mala Educación* se usa el estilo de la diva manchega -homenajeándola de forma explícita desde el diseño de los créditos iniciales- para dar forma al personaje de Zahara. El intertexto principal es la película de Mario Camus citada, que aparece de diversas formas: en un par de carteles

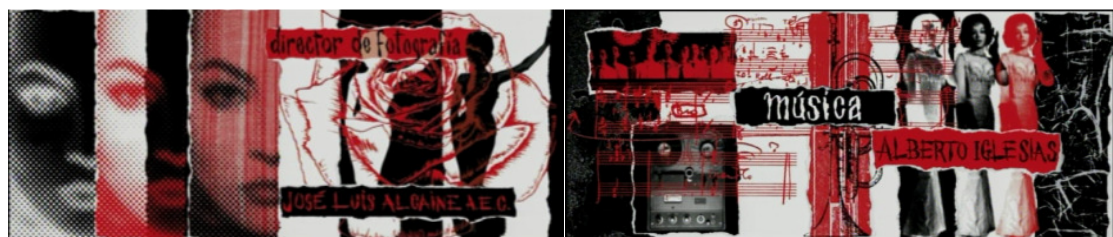
en la fachada del cine Olympia, en la proyección de un fragmento de la película en la pantalla de dicho cine, y en el caso más llamativo, en la configuración del personaje de la transformista Zahara. Ella acudirá a un imitador de Sara Montiel para aprender los gestos característicos de la artista, una serie de movimientos y miradas que identifican claramente su forma de actuar. En este sentido será clave el peinado y el vestuario elaborado por Jean Paul Gaultier para la actuación de Zahara, donde se toma como modelo el *look* de Sara Montiel en *Esa mujer* -tejido brillante, corte sirena, manga larga y plumas en la parte inferior-. Interpretará con este atuendo el *playback* del tema *Quizás, quizás, quizás*, de Osvaldo Farrés, y con la voz grabada de la artista española. En la banda sonora, por su parte, también podemos oír el *Maniquí Parisien* de la Montiel.



Esa mujer (Mario Camus, 1969) y vestuario de *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)



Escenas de *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)



Créditos iniciales de *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)

A pesar de que la situación del cine español no había mejorado artísticamente, surgían obras que rompían con el pesimismo expresado por Juan Antonio Bardem en las *Conversaciones de Salamanca*. Entre las películas que vinieron a animar las carteleras nacionales se encuentra *El extraño viaje* (1964), de Fernando Fernán Gómez. *Rara avis* de nuestra filmografía, esta obra dirigida por el afamado actor y responsable de obras tan importantes como *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), lograba una de las cotas más elevadas de expresión artística de la década. En estos términos se manifestó Miguel Marías desde las páginas de *Nuestro Cine* acerca de este filme:

El extraño viaje es un film realizado dentro de lo más vulgar de nuestra mediocrísima industria, y pese a su sencillez, a su claridad, a su pobreza, a algunas torpezas, a la suciedad, a su poco brillante fotografía, constituye un producto positivamente "monstruoso" y una "aberración" digna de admiración en un cine tan desprovisto de obras de valor. (Marías, 1970:54)

Marías resume muy bien los principales puntos fuertes de esta película. Lo esperpéntico y lo surreal se dan la mano en una historia que entronca con un realismo gris, generando un resultado original de difícil filiación genérica que se agenció la simpatía de directores como Almodóvar, quién la cita como parte imprescindible de la España de la época. El filme, "sobre una idea de Berlanga", quién creía que no podía hacerse un guión sobre la misma (Fernán Gómez en Hidalgo, 1981:35),

se distingue, ante todo, por su españolidad o, si se prefiere, por su "mesetarismo", hasta tal punto que si se me pidiera un film que representara lo que el cine español podría haber sido no dudaría en señalar esta película como un ejemplo de un tiempo de obra que no puede darse en otro país y que no pretende en ningún momento situarse a un hipotético "nivel europeo". Todos y cada uno de los detalles y elementos que forman el film provienen directamente de la realidad española o de sus tradiciones literarias, plásticas y dramáticas. (Marías, 1970:54)

A pesar de su fracaso comercial, y tras su estreno años más tarde por problemas con la censura, sería la crítica la responsable de recuperar esta película esencial en la historia del cine español, obteniendo el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1969 a la mejor producción española. En referencia al papel de la crítica, hay que señalar la aparición en este periodo de publicaciones cinematográficas que marcarían una época clave para la difusión y el estudio del cine, gracias a "una serie

de críticos y estudiosos, agrupados en revistas de información general, como «Triunfo» o «Cuadernos para el diálogo», o especializadas, como «Nuestro cine» o «Film Ideal» (Linares, 1996:210). Entre estos escritores encontramos también a realizadores en activo o en potencia, como Víctor Erice en *Nuestro cine*, o como José Luis Garci en diferentes publicaciones, creadores que encontrarían una forma distinta de expresar sus inquietudes cinéfilas:

Yo estaba loco por el cine, y sigo estándolo. Esperaba febrilmente la salida de "Film Ideal", de "Fotogramas", incluso de "Radiocinema"... [...] logré publicar una crítica en una revista llamada "*Más*", de las Hermandades del Trabajo, me parece. Y más tarde entré en "Signo". Después, Pérez Lozano me llevó a "Cinestudio", de la que llegué a ser redactor jefe... Bueno, luego vinieron otras revistas. Fui crítico tres años de "Revista SP", de "Reseña"... (en Hernández Les y Gato, 1978:221)

Una personalidad clave a la hora de marcar el futuro del cine español a partir de la década de los sesenta fue José María García Escudero¹⁴³. Habiendo participado en las Conversaciones de Salamanca, es nombrado Director General de Cinematografía entre los años 1962 y 1968 y con Fraga como ministro de Información y Turismo¹⁴⁴. Desde aquí impulsaría la creación de un nuevo cine que, sin salirse de las delimitaciones marcadas por la censura, difiriera del cine sin pretensiones intelectuales ni artísticas que se venía haciendo. Su consecuencia más trascendental fue el apoyo del Nuevo Cine Español (Faulkner, 2004:651), corriente que había arrancado en 1960 con el estreno de *Los golfos* de Carlos Saura. Entre las otras medidas relevantes que tomó desde su cargo se encuentra la creación de un código de censura. Con este documento, aprobado el 9 de febrero de 1963, se legisla por primera vez un marco de referencia para la creación de obras cinematográficas, rompiendo con el oscurantismo y la incertidumbre que se ceñía sobre cualquier producción artística hasta el momento de su llegada a la comisión censora. A pesar de que la aprobación de estas medidas abría las puertas a una renovación de contenido y forma en el cine nacional, los productores prefirieron no arriesgar y seguir apostando por la continuidad en la producción de películas con folclóricas o niños prodigio. Era una forma consolidada de percibir ayudas estatales.

¹⁴³ El primer cargo de importancia que ocuparía García Escudero sería el de presidente de la Federación Nacional de Cineclubs, un organismo que actuó decisivamente en la difusión del cine en España.

¹⁴⁴ El nombramiento de José María García Escudero sería realizado por Manuel Fraga Iribarne. Éste, decidido desde su ministerio a lavar la imagen de España en el exterior, vio en el cine, el arte más influyente del siglo XX, la herramienta idónea para mostrar una España más moderna y abierta.

Otro gran hito que tuvo lugar durante la dirección de García Escudero fue la toma de medidas que favoreció la creación de salas de cine de Arte y Ensayo, decretada finalmente mediante la Orden Ministerial de 12 de enero de 1967. Estas salas se convirtieron oasis dentro de la exhibición cinematográfica española, al convertirse en el refugio de producciones de origen distinto al español, o al estadounidense que copaba las carteleras, y donde primaba una fuerte impronta autoral. Se daba la bienvenida a la llegada de los Nuevos Cines que estaban revolucionando el séptimo arte a lo largo y ancho del planeta. Directores como Joseph Losey, Volker Schlöndorff, Louis Malle, Roman Polanski, Vera Chytilová, Bernardo Bertolucci o Rainer Werner Fassbinder podrían ser disfrutados por fin en pantalla grande.

En la difusión de otros modelos cinematográficos fue también esencial la labor llevada a cabo por la Filmoteca Española. Nacida como Filmoteca Nacional en 1953 con el fin de conservar el patrimonio fílmico¹⁴⁵, tuvo una gran importancia una vez que se pusieron en marcha las proyecciones en febrero de 1963 con la programación de ciclos temáticos y retrospectivas de directores. Capítulo aparte merecía también el trabajo realizada por los cineclubs en España. Aunque su inicio se encuentra antes del estallido de la Guerra Civil, será con posterioridad cuando tengan su verdadero auge, constituyéndose en un nuevo modelo de consumo. Tal es su importancia que en 1952 se llega a celebrar su I Congreso Nacional, donde asisten miembros de veintiséis cineclubs, una cantidad nada desdeñable. Entre las principales conclusiones de esta cita fue el establecimiento de unas bases para la creación, ocho años después, de la Federación Nacional. Gracias a estas iniciativas privadas el ciudadano español tendrá una ventana de exhibición para consumir títulos imposibles de encontrar habitualmente en las salas comerciales. A pesar del férreo control que ejercía el Gobierno sobre los productos culturales que llegaban a España, estos cineclubs se convirtieron en reductos donde degustar y debatir acerca de temas variopintos que no siempre iban en

¹⁴⁵ Orden Ministerial de 13 de febrero de 1953. Desde el año 1956 forma parte de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos). Los directores de esta entidad a lo largo de su historia han sido Carlos F. Cuenca, Luis García Berlanga, Florentino Soria, Juan Antonio Pérez Millán, Miguel Marías y José María Prado.

consonancia con el ideario del Régimen. La colaboración de las embajadas y otros organismos contribuiría a su desarrollo:¹⁴⁶

se podía contar con la cinemateca del Servicio Francés de Información a través de la Embajada, películas italianas a través de la Sociedad Dante Alighieri, alemanas servidas por el Instituto Alemán de Cultura y americanas por la llamada Casa Americana, con representación en casi todos los países occidentales, cada vez más influenciados por la cultura y economía de Estados Unidos. (Sánchez Millán, 2010)

Frente a la mojigatería y el conservadurismo instalado en la producción nacional, surgirán algunos productores que levantarán proyectos más arriesgados artísticamente, aunque con presupuestos muy limitados. El mejor ejemplo lo hallamos en Elías Querejeta, productor de algunas de las obras más importantes del cine español firmadas por Víctor Erice o Carlos Saura. Venía a plantear una alternativa seria a lo que se venía haciendo, modelo que seguirían otras productoras bien establecidas como Suevia, con Cesáreo González al mando, aunque sin gran éxito. Fruto de este deseo de renovación del panorama nacional hay que citar también *Del rosa al amarillo* (1963), debut de Manuel Summers que supuso un verdadero hito, ya que tras su triunfo en el Festival de San Sebastián permanecerá cuarenta y nueve días en cartel, algo inaudito para un director novel, y más aún para una película que no seguía las claves cinematográficas tradicionales. Otro ejemplo de este nuevo cine, y con una mayor repercusión internacional, lo hallamos en el cine de Carlos Saura. Como muestra su obra *El jardín de las delicias*, estrenada con gran éxito en 1970 en el Festival de Cine de Nueva York y nombrada mejor película del año por *The New York Times* y una de las diez mejores para *Variety* en ese año. Como consecuencia, conseguirá estrenarse en España tras ir al Festival de Berlín. Precisamente con esta cita cinematográfica viviría Saura un verdadero idilio al ganar el Oso de Plata al mejor director por *La caza* (1965) y *Peppermint Frappé* (1968), además del Oso de Oro por *Deprisa, deprisa* (1981). El Festival de Cannes acabaría de canonizarlo entre los grandes cineastas europeos del momento al otorgarle el Gran Premio del Jurado tanto a *La prima Angélica* (1973) como a *Cría cuervos* (1975).

¹⁴⁶ Una de las consecuencias más interesantes fue su proliferación por todo el territorio nacional. Entre los más importantes, el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC), aún en activo y que concede unos premios de gran importancia para el cine español. Estos organismos no sólo favorecieron la difusión del cine extranjero en el país, sino que también sirvió para amplificar la resonancia del Nuevo Cine Español.

Esta renovación de la escena cinematográfica tuvo su consolidación gracias al nacimiento del Nuevo Cine español, al que se adscriben parte importante de estas películas. Su nacimiento, favorecido por los cambios producidos en el sistema cinematográfico gracias a José María García Escudero, fue simultáneo a otro movimiento que se estaba viviendo en Cataluña, la Escuela de Barcelona, pero en este caso con una fuerte influencia del cine extranjero, especialmente el francés. Hay quien define estas dos corrientes en oposición, aunque dichas comparaciones suelen ser siempre reductoras y limitan el alcance de estas tendencias. Aún así, descripciones como la que manifiesta Luis Vaquerizo García, sintetizan muy bien los puntos más destacables de una y otra:

Se le imputa al Nuevo Cine Español ser un cine contenutista y austero, escaso en la experimentación formal y centrado en una mirada de la realidad heredada del Neorrealismo italiano; a la Escuela de Barcelona se la define por ser cosmopolita, afrancesada, formalista, metalingüística, autorreferencial y trivial en cuanto a su compromiso ético. (2014:63)

Fata Morgana (1965) de Vicente Aranda, será considerada la película inaugural de esta corriente catalana que se aleja del realismo crítico para dejarse llevar por un deseo de renovación estética. Otros importantes ejemplos los encontramos en las dos primeras películas de Gonzalo Suárez, *Ditirambo* (1969) y *El extraño caso del Doctor Fausto* (1969), rodada ésta última en tan sólo diez días y con cámara al hombro, bajo la influencia de lo que se venía haciendo en el país galo por autores como Jean-Luc Godard. Sería también el caso de Ricardo Bofill y su obra *Esquizo* (1970), una obra experimental con la arquitectura como guía formal.

Entre los protagonistas de este movimiento hay que destacar además a Pere Portabella, figura crucial para la renovación del sistema cultural español. Ya sea como productor de obras capitales como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), o como creador con películas como *Nocturno 29* (1968), su filmografía se constituirá en un gran ejemplo de cómo se puede dinamizar el cine español al dar entrada a la experimentación para acometer arriesgados ejercicios formales y realizar ácidas visiones de la realidad del momento, como ocurre en una de sus producciones más brillantes, *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960). También resulta muy interesante el hecho de que produjera *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), mostrando que el Nuevo Cine español y la Escuela de Barcelona

no estaban tan distanciados como se les suponía. La encomiable labor realizada a través de su productora Films 59 se vería interrumpida tras la victoria en Cannes de la película de Buñuel citada, cuando despertó las iras de los católicos por, entre otras cosas, la irreverente escena de la cena con los mendigos donde se reproducía la Última Cena. Con este triunfo en Cannes, paradójicamente, "se acabaron las esperanzas renovadoras" (Company Ramón y Gómez Tarín, 2001:51). La producción al margen del sistema oficial se convertirá a partir de entonces en su forma de actuar.

Coetáneamente se sigue produciendo un nuevo tipo de cine que dará lugar a la aparición de la *españolada* como género. Este término fue asociado en un primer momento a un cine folclórico, con tonadilleras y toreros como protagonistas, que había sido heredero de la literatura romántica de viajes, donde "algunos sesgos de Andalucía pasaron a ser España, y, así, fueron importados al suelo peninsular donde desde entonces tuvo simpatizantes y acalorados detractores aun durante la dictadura franquista" (Rolón Collazo, 2002:240). Con el tiempo esta visión del término variaría, y actores como Alfredo Landa, Lina Morgan o Paco Martínez Soria, y directores como Mariano Ozores o Pedro Lazaga, pasarían a ser nombres muy conocidos entre el público. Se convirtieron en estrellas, alejadas del *glamour* hollywoodiense, para esa mayoría de españoles -muchos llegados del campo a la ciudad- que buscaban una forma de entretenimiento barato a través de estas comedias, de ligero y creciente tono picante. La repetición de unas mismas fórmulas, con origen en el sainete español o el vodevil, géneros del gusto del gran público, contribuiría decisivamente a su éxito. Básicamente se basan en el encuentro entre un hombre poco agraciado, que representa al español medio, y mujeres atractivas que expresan su sexualidad de forma desprejuiciada como reflejo de los nuevos tiempos e incendiando la libido de los protagonistas masculinos, provocando situaciones hilarantes. Este modelo, iniciado en los cincuenta, tendría pleno desarrollo en la década siguiente:

Proveniente del espectáculo de variedades, y de la puesta en escena de afamados autores teatrales (Alfonso Paso, Mihura, Jardiel Poncela), la comedia española de los 50 contaba, además de con Forqué, con Javier Aguirre, Pedro Lazaga o Vicente Escrivá, nuevos reyes Midas que convierten la soterrada crítica social del blanco y negro en espejo multicolor de las nuevas clases a base personajes zafios o de corte rural -Paco Martínez Soria icono del paleta sabio y reaccionario compartiendo cartel con ex niñas prodigio, novias de España o el folklore de Manolo Escobar. (Guerra Gómez, 2012:9)

Uno de los mayores éxitos de taquilla de este subgénero -y de todo el cine español- se corresponde con *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970), película que vendría a confirmar definitivamente a Alfredo Landa como actor de éxitos como *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970). Este actor dará nombre al *landismo*, *españoladas* protagonizadas por el actor navarro y "primera manifestación de una industria española del entretenimiento, que mantendrá sus dividendos hasta finales de la década siguiente, en competición con temáticas más osadas o de calidad" (Guerra Gómez, 2012:9). Sus protagonistas, de mediana edad, poco agraciados físicamente y con las hormonas revueltas, actuarían como reflejo de la represión sexual en España en filmes que oscilan "between comedies of manners in the tradition of *costumbrismo* and grotesque farces with sexual undertones" (Vidal, 2010).

A pesar de su éxito en taquilla, la crítica fue implacable contra este cine desapegado de la realidad social y con poco interés en el uso del lenguaje cinematográfico como arte. Estas producciones vinieron a anticipar otro género de gran auge en nuestras pantallas, el destape. La progresiva erotización de este cine, siempre bajo la coartada del género de la comedia -en concreto la farsa- para no despertar los recelos de la censura, estuvo en la base del cambio que habría de llegar.¹⁴⁷ A este respecto fue muy beneficiosa la llegada de Pío Cabanillas al Ministerio de Información y Turismo, gracias al cual "se produjo un acoplamiento de la política censoria a la situación sociológica del país" (Dopico, 2005:110). Con el nuevo código de censura cinematográfica, aprobado por la Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975, se autorizaba la presencia de desnudos en el cine siempre que no fueran gratuitos, es decir, que respondieran a las necesidades de la narración, dando lugar al arranque del cine del destape. También resultó decisivo para el avance de la industria fílmica el hecho de que se autorizaran al mismo tiempo la producción y exhibición de obras que no se correspondieran con la verdad histórica. Se rompía así con el autoritarismo del

¹⁴⁷ Este fenómeno demostró un claro desequilibrio en el trato dado a la mujer, que prolongaba una tradición misógina. "El cine de la Transición española no presenta un modo distinto de representación de la mujer" (Guarinos, 2008:51), pero el destape sí funcionó como válvula de escape ante tantos años de opresión sexual durante la Dictadura, aunque esta liberalización seguía teniendo un marcado carácter patriarcal: "No obstante, es un desnudo exclusivamente femenino, consecuencia de un cine básicamente machista, en el que sólo se desnuda la mujer sea o no por necesidades del guión, al margen de la plausible virilidad del macho ibérico frente a la indigna y censurable actuación de la mujer cuando hablamos de cuestiones como infidelidad o relaciones sexuales" (Collado, 2011:200).

Gobierno y su órgano censor a la hora de determinar cuál era "la historia oficial", dando vía verde a la realización de obras que mostraran la versión del bando vencido en la Guerra Civil.

Si bien el pop llegó tarde, y tuvo su principal desarrollo en el mundo de la música y de las artes plásticas con creadores como Grupo Crónica, el cine no resultaría indemne a su influencia. Como habíamos comentado, el cine pop de Richard Lester tuvo una curiosa adaptación en el ámbito español, aunque "los realizadores quedarán un tanto descolgados de las iniciativas nacionales más avanzadas en este movimiento, destacando tan sólo algunos francotiradores aislados" (Hernández y Pérez, 1996:233). Uno de los casos más interesantes lo constituyó la película *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1970) dirigida por Iván Zulueta¹⁴⁸, aunque "su obra se recree más en la manufactura, en la poderosa seducción icónica, que en la tensión ideológica o en la especulación teórica" (*ibíd.*). Su argumento, surgido tras el éxito de Massiel en 1968 en Eurovisión, trata acerca de un grupo de pop que intenta evitar que una canción que detestan acuda a un certamen musical internacional. Supone una parodia de la victoria de la cantante madrileña en el certamen europeo hacía apenas un año atrás.

El productor José Luis Dibildos es otra figura clave a la hora de entender los diferentes modelos cinematográficos activos en el cine español a partir de finales de los sesenta. A través de sus producciones desarrollará un cine de la *tercera vía*, que rehúye tanto de la *españolada* zafia como del cine críptico de los nuevos autores que realizan de forma velada un realismo crítico con su sociedad, con Saura, Erice o Gutiérrez Aragón como ejemplos. El objetivo de los autores encuadrados dentro de esta tendencia, como José Luis Garcí o Jaime Camino, es hacer cine asequible al público pero que al mismo tiempo fomente una renovación en el estilo y forma de nuestra cinematografía.

¹⁴⁸ En el momento del estreno Iván Zulueta no aparecía registrado como director en el ministerio, por lo cual aparece en los créditos junto a él, y como director, José Luis Borau, que sólo actuó como productor e impulsor del proyecto. La importancia de Zulueta dentro del desarrollo del cine de vanguardia español es esencial, especialmente tras lograr la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián por *Arrebato*: "inició, a finales de los años sesenta, su actividad como realizador profesional: programas musicales en TVE, algo de cine publicitario, y el largometraje *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), un refrescante musical pop, hoy deliciosamente anticuado. Diez años ha tenido que esperar Zulueta para conseguir realizar un nuevo largometraje dentro de la industria (*Arrebato*, 1979). Entre tanto, se dedicó principalmente a la ilustración gráfica, y realizó un importante número de films (básicamente en formato súper-8) que le convierten en uno de los autores más significativos dentro del panorama del cine experimental español de los años setenta. Por desgracia, de su extensa obra (una veintena de títulos, al menos), sólo conocemos una mínima parte" (Bonet y Palacio, 1983:47).

Lo que se pretende es "reflexionar sobre algunos aspectos de la vida española, con un tratamiento sencillo, de forma que las películas sean accesibles a un público amplio y, por tanto, rentables" (Caparrós Lera, 1983:58). *Españolas en París*, de Roberto Bodegas, inaugura en 1971 esta tendencia que gozaría del beneplácito del público.¹⁴⁹ Pretendía representar la realidad sociológica del momento sin provocar reacciones negativas, como anticipo, y más tarde correlato, del pactismo que se estaba produciendo durante la Transición:

Parecería como si cine y política coincidieran en rechazar sus manifestaciones más rupturistas, marginando a los realizadores y partidos más radicales, concentrando a su parroquia en las posiciones centristas y socialdemócratas, que se traducirían en un cine liberal y de clase media. (Sánchez Vidal, 1995:87)

Los gustos del público estaban cambiando, y eso era algo indiscutible, produciéndose una separación cada vez mayor entre la visión del Régimen y los gustos de la audiencia. Como ejemplo *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973), película convertida en el centro de la polémica, sobre todo por una escena en la que aparece un personaje disfrazado de falangista y con un brazo escayolado parodiando el saludo fascista. La ira de los sectores más conservadores les lleva a atacar incluso una sala donde se proyectaba la película. Aún así, esta producción de Elías Querejeta logra el Premio Especial del Jurado en Cannes y tras su estreno en salas sobrepasaría el millón de espectadores en taquilla. A pesar de la controversia, el filme llega incluso a ser candidato por España a los Premios Oscar de Hollywood. El distanciamiento de la sociedad respecto al nacionalcatolicismo se hacía cada vez más notorio, y el cine se convertía en catalizador de este ambiente.

La apertura del Régimen en su etapa final es evidente, y entre 1974 y 1975 es posible encontrar películas con cierto contenido sexual, aunque en lo político aún las críticas siguen abocadas al recurso alegórico. Con la mencionada ley promulgada

¹⁴⁹ José Luis Garci ubica en otra película el arranque de la *tercera vía*: *Vida conyugal sana* (1974), de Roberto Bodegas y con guión firmado junto a él (en Hernández Les y Gato, 1978:224). El director y guionista madrileño explica así en qué consistió este fenómeno: "la 'Tercera Vía' fue un invento de Dibildos, Bodegas y mío, que consistía en hacer un cine comercial digno. No un cine hortera. Y tampoco un cine que de puro crítico no había Dios que lo entendiera. Hoy sigo asumiendo aquellas dos películas de la 'Tercera Vía': '*Vida conyugal*' y '*Los nuevos españoles*'. Es más: me parece que son dos películas que están muy bien. Que tienen unos valores de comercialidad y dignidad por encima del ochenta por ciento de la producción española. Y es que, machos, hay algo que se desprecia con una ligereza pasmosa. Eso de la comercialidad" (en *ibíd.*:225).

durante el mandato de Pío Cabanillas se daría pie al cine del destape. Se acababa con las peregrinaciones a los cines de Perpiñán para ver cine censurado como *El último tango* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972)¹⁵⁰, al mismo tiempo que surgía un nuevo *star system* plagado de bellas mujeres, no todas actrices, dispuestas a mostrar su cuerpo. Ellas, con su desnudez, se convertirían en abanderadas de la nueva modernidad y serían idolatradas por el público: Nadiuska, Bárbara Rey, Ágata Lys, Susana Estrada, María José Cantudo...

En esta línea hay que entender el estreno y el éxito en 1977 de *Cambio de sexo*, de Vicente Aranda, con Bibi Andersen -ahora Bibiana Fernández- en un morboso papel. Esta película viene a marcar un hito en el tratamiento del travestismo y la transexualidad en el cine español.¹⁵¹ Junto a *Los placeres ocultos*¹⁵² (Eloy de la Iglesia, 1976) o *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *Un hombre llamado flor de otoño* (Pedro Olea, 1978) o *Ocaña, un retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) el cine *queer* entraba de lleno en el discurso fílmico español de la Transición, con un carácter a menudo reivindicativo (Alfeo Álvarez, 1999) y contando además con un público deseoso por descubrir estas historias.¹⁵³

¹⁵⁰ Otros títulos importantes que se convirtieron en éxitos de taquilla en Perpiñán gracias a los espectadores españoles fueron *La grande bouffe* (1973), de Ferreri, o *Las mil y una noches* (1974), de Pasolini. Otras películas españolas que se proyectaban aquí y que lograrían estrenarse en España en 1976 con la apertura en la Transición serían *Tamaño natural* (José Luis Berlanga, 1973), o *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Es curioso como este fenómeno daría lugar a una exitosa parodia, *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973). Otra muestra de cómo gracias al humor se consintieron ciertas prácticas contestatarias.

¹⁵¹ Como ejemplo de la evolución sufrida en el cine español se podría realizar una comparación entre esta película y *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971), con José Luis López Vázquez. Lo que en la película de Armiñán era velado -el cambio de sexo, narrado en una elipsis-, aquí es expuesto de forma directa.

¹⁵² Eloy de la Iglesia fue una figura clave del cine de la Transición. A su retrato del mundo de la delincuencia y las drogas habría que sumar la representación de la homosexualidad, en muchos casos en un tono didáctico que intentaba cambiar la visión tradicional, como en la película citada. Su obra, vista como periférica y denominada quinquí, es cada vez es más valorada como impulsora y reflejo de la nueva moral en la sociedad: "Es difícil imaginar el panorama que siguió sin la existencia de narrativas como la de *Los placeres ocultos*; la nueva generación de cineastas que estaba a punto de irrumpir, con Almodóvar a la cabeza, iba a presentar una actitud rupturista, mucho más cercana a los postulados del punk que al compromiso político directo de cineastas como *De la Iglesia*" (Melero, 2011:73).

¹⁵³ En las películas anteriores a este momento histórico la permisividad ante la presencia de personajes homosexuales sólo era tolerada bajo un punto de vista paródico, como en el caso de Alfredo Landa como gay afeminado en *No desearás al vecino del quinto*. Este cambio en el código censor permitía revertir la tendencia activa durante la dictadura: "las representaciones de la homosexualidad caen dentro de dos parámetros forzosos: 1) o bien la homosexualidad aparecía por un posible despiste de la censura, es decir, el texto fílmico y los creadores de éste se las ingeniaban para saltarse las normas, o; 2) la homosexualidad era tolerada por los organismos censores, normalmente por considerarse que la condena implícita en la

Mientras el cine del destape llenaba las salas, otros autores del Nuevo Cine español continuaban dando brío al panorama cinematográfico nacional. Este sería el caso del estreno de la mítica película *Furtivos* (1975), de José Luis Borau. La película, que atrajo numeroso público a las salas, se granjeó el elogio de la crítica y ganó incluso la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián entre otros premios internacionales, siguiendo la senda de otros éxitos internacionales españoles de la época como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o las películas de Carlos Saura, todos ejemplos de un cine de calidad calificable de *cinéma d'auteur*.

A finales de los setenta y comienzos de los ochenta surge una serie de filmes que intentan actualizar la comedia costumbrista tradicional española adaptándola a nuevas situaciones. De carácter urbano, normalmente ubicadas en Madrid, y con personajes jóvenes, se convertirán en símbolos de toda una época, con *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978, Fernando Colomo) y *Ópera prima* (1981, Fernando Trueba) como claros ejemplos.

En los ochenta se produjo un cambio importante en la producción española cuando Televisión Española comienza a comprar los derechos de antena de películas españolas e invirtió mil trescientos millones de pesetas en el cine español. Aunque por la época comienzan a cerrarse numerosas salas de exhibición, cosa que afecta negativamente a la raquítica industria española, con esta inyección económica se impulsa la producción de un cine más selecto, con un presupuesto muchísimo mayor y de factura internacional que además versionaba grandes títulos de la literatura nacional. Gracias a esta estrategia política se acometerían las adaptaciones de *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester (Rafael Moreno Alba, 1982), *La plaza del diamante* de Mercé Rodoreda (Francesc Betriu, 1982), *La Colmena* de Camilo José Cela (Mario Camus, 1982) y *Los santos inocentes* de Miguel Delibes (Mario Camus, 1984). Este maridaje sería además muy bien visto de cara a la exportación, "con lo que el cine español parece haber descubierto veinte años más tarde lo que supuso en Alemania el nacimiento del Nuevo Cine Alemán mediante la colaboración (y no el

representación cinematográfica era suficiente pena para la representación homosexual" (Melero, 2014:195).

enfrentamiento) entre el Cine y la Televisión" (Sánchez Vidal, 1995:94). En este proceso fue clave el nombramiento en 1982 de Pilar Miró¹⁵⁴ al frente de la Dirección General de Cinematografía -luego sustituida por Fernando Méndez-Leite en 1986- y la publicación el 12 de enero de 1984 del Real Decreto conocido como Ley Miró. Entre las diferentes medidas beneficiosas para la producción del cine español, se crean programas de promoción en festivales en el extranjero. Se cambia también el sistema de subvenciones por un sistema *a priori*, que bonifica además tanto el desarrollo de un cine de calidad como la adaptación de grandes títulos de la literatura española. Y aunque se cierran salas, se proyecta un cine más selecto, de un presupuesto muchísimo mayor y con una factura internacional. El cine español cambiaba:

Alejándonos de las improvisaciones y experimentalismos anteriores, ello producirá un cine de corte más europeo, con un tono transcendente y un "look" más "bonito" y acabado que la "ley Miró" sanciona y consagra, desapareciendo de forma irreversible el cine barato. (Sánchez Vidal, 1995:96)

Estas producciones, con una gran factura técnica, distan del contexto *underground* en el que se desarrollan las primeras películas de Almodóvar. Este distanciamiento provoca que las primeras creaciones del director español sean consideradas como parte de la vanguardia que se venía desarrollando en la capital:¹⁵⁵

La producción de vanguardia en Madrid se reduce al trabajo de unos cuantos autores generalmente desconectados entre sí. Y de hecho, si descontamos la continuidad que haya podido tener la obra de Val del Omar, Aguirre o A. del Amo, la situación actual es de total penuria. Debemos recordar, sin embargo, las aportaciones importantes de Iván Zulueta y de Pedro Almodóvar; dos realizadores que hoy aparecen como los principales representantes de una posible *new wave*, en relación al monótono panorama del cine español, un soplo de aire fresco e iconoclasta. (Bonet y Palacio, 1983:46)

¹⁵⁴ Personalidad esencial en el cine de la Transición, sufriría un duro revés tras el estreno de su película *El crimen de Cuenca* (1979). La visión crítica de la actuación de la Guardia Civil en un caso de comienzos del siglo XX hizo que el gobierno de la UCD pusiera la película a disposición del gobierno militar, que secuestraría durante año y medio la cinta y sometería a su directora a un proceso militar -aunque finalmente se acabaría estrenando en 1981 sin consecuencias. Sería la única película censurada en España tras la abolición de la censura, y a pesar de la calificación de "S" por las escabrosas y realistas secuencias de tortura mostradas, fue un éxito de público.

¹⁵⁵ Rafael Rodríguez Tranche, al respecto del cine de vanguardia en España entre 1975 y 1989, acusa una falta de definición terminológica: "Además en los escasos estudios sobre el tema hay cierta confusión terminológica: cine marginal, maldito, experimental, independiente, de autor, vanguardia cinematográfica, se han utilizado indistintamente para designar a esas obras que, voluntaria o circunstancialmente, contestaban las tendencias hegemónicas del cine español de la época" (Rodríguez Tranche, 1991:413).

Aún así este cine, que supone una ruptura con la producción *mainstream* del momento, también ha sido contemplado como una cierta continuación de la *españolada*, a tenor de lo dicho por algunos autores. Como ya dijimos, la Movida, en nuestra opinión, no supone una ruptura radical de la tradición, sino su reinterpretación aliñada por modelos culturales provenientes del *underground* foráneo, cuestionando hasta "qué punto la primera parte de la obra de Pedro Almodóvar no deja de ser una última consecuencia -evidentemente puesta al día- de esa tradición" (Monterde, 1993:142):

Almodóvar renueva el género y le da cierta dignidad sin prescindir de sus características esenciales, como la proliferación de iconos (tauromaquia, imaginería católica, flamenquismo, etc.), obsesión sexual y sobre todo un tipo de humor grueso, incluso tirando a escatológico. Todo ello se barniza con una capa de crítica leve hacia una sociedad que, al mismo tiempo, se contempla con algo de simpatía. (Lechado, 2013:189)

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón supone un soplo de aire fresco al cine de la Transición. Surge como una extravagancia propia de "los modernos" de la época frente a los ejercicios academicistas que adaptaban títulos clásicos de la literatura española, o bien frente a otro cine más intelectual, propio de progres y que ponía su mirada en el modelo francés. Si bien hay quién relaciona este filme con la comedia madrileña, hay otros que han vislumbrado una línea continua con otras producciones vinculadas a la Movida, aunque la falta de éxito artístico y de público de las producciones surgidas al amparo de este fenómeno no asegurara su perdurabilidad:

en 1984, se estrenaba sin pena ni gloria el bodrio titulado *¡¡¡A tope!!!*, dirigida por Tito Fernández y protagonizada por... por todo el mundo: Alaska y la gente de Nacha Pop, Derribos Arias, Gabinete Caligari, Loquillo y los Trogloditas, Aviador Dro... Esta cinta sí que pretendía ser un resumen de la Movida, sobre todo si tenemos en cuenta que en 1984 el Rollo estaba dando sus últimos coletazos, pero la película era tan mala que no interesó ni a los fans más fanáticos. (Lechado, 2013:187)

A partir de este momento la situación de la industria cinematográfica nacional no mejora demasiado. Como ejemplo veamos el nombramiento de Jorge Semprún como Ministro de Cultura por el gobierno socialista entre 1988 y 1991. La investidura de este escritor, muy simbólico para la gente de la cultura debido a su condición de exiliado y comunista, además de guionista de directores como Alain Resnais, Costa Gavras o

Joseph Losey, desemboca en una gran frustración. "El periodo de Semprún resultó tormentoso [...], como demuestra la sucesión de hasta tres directores generales del ICAA (Méndez Leite, Miguel Marías y Enrique Balmaseda) en menos de tres años" (Cerdán y Pena, 2005:7). El punto clave de esta etapa tuvo lugar con la publicación del Decreto 1282/1989, del 28 de agosto, de Ayudas a la Cinematografía, que provocó que las "subvenciones, mínimas y concedidas a «amigables», resultaran además escasas y pobres" (Holguín, 1994:45).

A pesar de este varapalo para la industria fílmica del país, habrá casos excepcionales en los que filmes españoles lograrán alcanzar altas cotas de creación artística, aunque los ochenta se muestran parcos en éxitos cinematográficos más allá de los ya citados. El cine de Almodóvar, por su parte y a contracorriente de lo que sucedía en el país, logra ir incrementando sus presupuestos y prestigio debido principalmente a su éxito en el exterior. En esta década será *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) uno de los mayores hitos del cine español, logrando convertirse en la película española más taquillera de la historia y alzarse con numerosos premios internacionales, llegando incluso a ser nominada al Oscar a la mejor película extranjera. El cine y la figura de Almodóvar comenzaban a ser admirados en Hollywood, que por una vez parecía más accesible y cercano después de que *Volver a empezar* (José Luis Garcí, 1982) ganara el primer Oscar para el país algunos años antes.

Por otra parte, el cine de Almodóvar se ha convertido en un modelo activo del repertorio cinematográfico español, como lo demuestran las producciones de Dunia Ayuso, Félix Sabroso, Paco León, Carlos Vermut o Vicente Villanueva. Además, sus películas han servido como exportación de la cultura española, y no sólo de sus películas, sino también de su música -véase el éxito de Luz Casal en Francia o la presencia del compositor Alberto Iglesias en producciones internacionales-, y de sus actores, tanto en Europa -Carmen Maura, Miguel Bosé, Victoria Abril o Rossy de Palma en Francia, o Marisa Paredes en Italia- como en Hollywood -Penélope Cruz, Antonio Banderas o Javier Bardem-.

Este modelo cinematográfico, con su diseño internacional y su peculiar *star system*, sentará un importante precedente para una nueva generación de realizadores actuales que ven en un contexto internacional el lugar de sus creaciones. Conscientes de

la globalización y sus efectos, y con una educación desprejuiciada hacia el cine de Hollywood de los ochenta -con las producciones de Steven Spielberg y George Lucas a la cabeza-, afrontarán auténticas superproducciones con capital mayoritariamente español, con la participación en la producción del capital financiero de las televisiones privadas. Es el caso de Alejandro Amenábar, Juan Antonio Bayona o Rodrigo Cortés, directores capaces de abrazar distintos géneros con una competencia absoluta.¹⁵⁶ Paralelamente comenzará la emigración de realizadores españoles a Hollywood, como puede ser el caso de Paco Cabezas, Jaume Collet-Serra, Juan Carlos Fresnadillo o Álex y David Pastor.

Otro ejemplo reciente de la nueva conciencia de estos nuevos directores españoles lo encontramos en Javier Ruiz Caldera, director de comedias como *Spanish Movie* (2009) o *Promoción fantasma* (2012). Con motivo del estreno de su última película *3 bodas de más* (2013) cita como referente para su película el tono tragicómico logrado por Alexander Payne en *Los descendientes* (*The Descendants*, 2011), y expone que lo único complicado en la traslación de este modelo resultó ser el pasar la historia de Hawai al Baix de Llobregat:

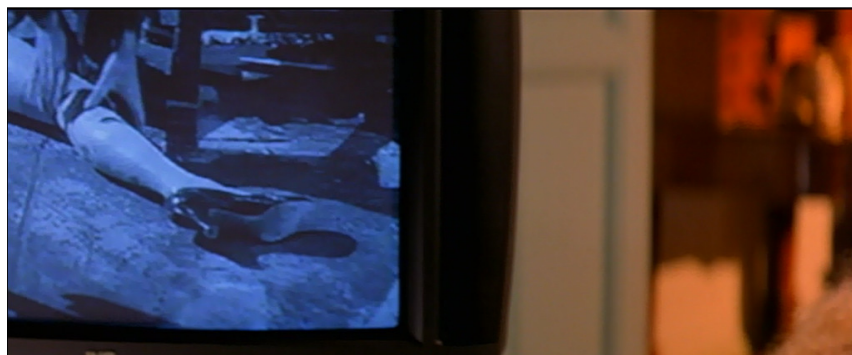
Tenía todo un mundo de referencias, más allá de las comunes al resto del film, sea la comedia romántica o Judd Apatow. En esta escena, las referencias son *Mamma Mia*, por un lado, y, por otro, *Resacón en Las Vegas*, pero también la comedia clásica: el niño con la erección es una evolución de aquella escena de *La fiera de mi niña* en la que a Katharine Hepburn se le rompe el vestido y Cary Grant la tapa por detrás. Me pregunté cómo harían los Farrelly esta escena. (en Losilla, 2013:43)

Junto a algunos ejemplos ya citados de uso de los modelos operantes en las películas españolas, habría que citar otros que han sido usados por Almodóvar en sus películas, como el caso del cine de Luis Buñuel. Almodóvar ha sido comparado con el maestro aragonés en diferentes ocasiones (Acevedo-Muñoz, 2009; Donnell, 2001; Fuentes, 2002, 2004; Kinder, 2009; Martínez Carazo y Herrera, 2009; Monegal, 1993;

¹⁵⁶ Esta filiación con el cine de Hollywood tiene un antecedente con el cine de la Transición, cuando se vuelve a mirar hacia el cine clásico como referente. Surge así un cine negro que pone su atención sobre la corrupción política, como en *El crack* (1980), de José Luis Garci (Sánchez Vidal, 1995:90). Garci, ganador del primer premio Oscar para el cine español con *Volver a empezar*, se constituiría en uno de los principales defensores del modelo del cine clásico, ya sea a través de su filmografía mediante el melodrama, por ejemplo, o bien mediante su programa de televisión *¡Qué grande es el cine!* (TVE2, 1995-2005).

Navajas, 2009) al establecer la influencia de éste en torno a dos ejes: el surrealismo presente en algunas cintas de Almodóvar, y el discurso sobre la pasión que ambos desarrollan en sus producciones.

Además de las coincidencias formales y discursivas de su cine, hay que señalar la presencia de *Ensayo de un crimen*, de Luis Buñuel, en la película de Almodóvar *Carne trémula* mediante la cita directa -así como la inclusión de dicho filme en el ciclo de la Cinémathèque Française encargado a Almodóvar-. La película aparecerá en la televisión durante el forcejeo entre Víctor y Elena. Además, encontramos otras resonancias del cine de Buñuel en el hecho de que protagonice la película Liberto Rabal, nieto de Paco Rabal, actor fetiche del director de Calanda y que ya colaboró con Almodóvar en *¡Átame!* encarnando a Máximo Espejo. También es significativa la presencia de la actriz Ángela Molina en *Carne trémula*, quien había debutado en el cine con *Ese objeto oscuro del deseo* (Luis Buñuel, 1977).



Ensayo de un crimen en *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1994)

Si bien es difícil encontrar el uso de modelos genuinos del cine español -si de singularidad se puede hablar tratándose de cine, tan abierto siempre a influencias externas- debemos señalar cómo la adopción de modelos foráneos en el cine español ha dado lugar a ejemplos muy originales. A pesar de esto, la presencia de citas e intertextos, así como la asunción de arquetipos claramente identificables -como en el caso de Sara Montiel-, permiten determinar que en estas películas se ha realizado un uso activo del cine patrio.

4.6. Otros autores.

El cine de Almodóvar es un cine hipertextual (Genette, 1982) y metacinematográfico. Sus películas representan un reto para cualquier cinéfilo, dispuesto a desentrañar los hipotextos fílmicos presente en su obra, tanto de la alta como de la baja cultura. Nuestro objetivo en esta parte del trabajo consiste en, más que descubrir y recopilar las citas, intentar descubrir qué modelos son concomitantes a su obra o bien usados directamente en esta filmografía.

Hemos visto cómo el cine de Hollywood ejerció su impronta de forma decisiva en el repertorio español, compartiendo escenario con las creaciones más genuinas del cine patrio. Gracias a esta dialéctica entre *tradición española* y *cine clásico* surgirían figuras mixtas que constituirían modelos que ocuparían distintos lugares en el sistema a lo largo del tiempo. Pero no todos los modelos se corresponden con esta dupla, ya que junto al cine americano lograron penetrar en el sistema español otras cinematografías que, aún ocupando un lugar periférico pero esencial, orientarían la práctica fílmica.

Estamos hablando tanto de géneros que trascienden el ámbito estrictamente hollywoodiense, como el cine de terror, así como de corrientes como el Neorrealismo o autores europeos como Fassbinder o Pasolini. Son todos ejemplos de modelos cinematográficos con normas bastante bien definidas, de forma que es posible la identificación de los mismos durante el visionado de una película. Por supuesto esto depende de la pericia de los espectadores, ya que si bien es fácilmente reconocible una película de terror o musical, géneros canonizados y muy populares, la situación varía notablemente cuando nos acercamos a prácticas cinematográficas que forman parte de cánones periféricos y, por tanto, mucho más minoritarios.

Como ejemplo, entre los autores que pululan en el repertorio español y que han sido usados en las películas de Almodóvar se encuentran directores como Ingmar Bergman, para quién el teatro se convirtió en un referente importantísimo (Enríquez, 2007:95; Pérez Bowie, 2010:37). Su película *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978) estará presente en *Tacones lejanos*, e incluso será mencionada en los diálogos. La compleja relación entre madre e hija de la película sueca tendrá su correlato en el filme español, mostrando la capacidad de Almodóvar a la hora de adaptar este modelo

perteneciente al mundo nórdico a un contexto español, con todas las implicaciones que conlleva.



Sonata de otoño (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman, 1978)
y *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991)

Así mismo, el cine oriental encontrará su eco en *Matador* con el homenaje a *El imperio de los sentidos* (1977), de Nagisa Oshima, una película que sería censurada en España por sus escenas de sexo explícito a pesar de estar en democracia y haberse abolido ya la censura. Lo impactante de esta propuesta formal se convertía en una excelente materia prima para construir la historia de pasiones desarrollada en la película de Almodóvar. A esta mezcla entre ritual y sexo se le añade en *Matador* la tauromaquia, convirtiendo la propuesta de Almodóvar en un singular ejercicio de estilo donde lo cañí entra en juego junto a referencias tan exóticas como las de este cine asiático.



El imperio de los sentidos (*Ai no korîda*, Nagisa Oshima, 1976)
y *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986)

4.6.1. Las *diventa matta*.

El cine italiano ocupó un lugar importante en el panorama internacional durante su periodo de máximo esplendor, coincidente con la década de los cincuenta y de los sesenta, y gracias al desarrollo de dos modelos propios que funcionarían exitosamente en todo el mundo: el Neorrealismo y la comedia italiana. A pesar de que sus películas

tenían un claro mensaje antifascista, algunos títulos llegarían a estrenarse también en España, aunque a veces tras pasar previamente por la censura. Un buen ejemplo de esto lo hallamos en Vittorio De Sica, a quién se le prohíbe el estreno en 1947 de *I bambini ci guardano* (1944). *Ladrón de bicicletas* (1948), en cambio, sí llegaría a las salas, pero con modificaciones impuestas por los censores. Por una parte tuvieron que cambiarle el título, ya que el original *Ladri di bicilette*, con "ladrones" en plural, resultaba peligroso y podía provocar alarma social. Y por otra parte modificaron el final de la película mediante el doblaje, haciéndolo más optimista al trocar la decepción en esperanza. Si bien la férrea supervisión sobre las autorizaciones para estrenar películas en territorio nacional frustró el deseo de muchos cinéfilos y cineastas de conocer lo que se estaba creando en Italia, existieron ciertos espacios que, entre la clandestinidad y la diplomacia, lograron exhibir estos trabajos burlando el control gubernamental:

También se fueron conquistando pequeñas parcelas de libertad, aunque siempre para círculos muy reducidos, a través de las proyecciones de películas prohibidas, a las que no se tenía otra vía de acceso que las organizadas por organismos extranjeros, como el Instituto Italiano de Cultura, cuyo ciclo sobre el neorrealismo sirvió para abrir los ojos a una forma distinta de hacer cine a toda una generación de estudiosos o interesados en el cine, por la antigua Escuela Oficial de Cine, embajadas o simplemente de forma clandestina. (Linares, 1996:209-10)

La llegada del cine neorrealista a España tiene lugar gracias a tres importantes acontecimientos (Velázquez García, 2012:167) que marcarán su modo de penetración al sistema español. El primero de ellos fue la celebración en Madrid de la I Semana del Cinema Italiano durante noviembre de 1951 en el Instituto Italiano de Cultura, "gracias al impulso democrático y antifascista del director, el profesor Cardillo" (Muñoz Suay, 1996:252). Si bien los asistentes a este primer encuentro tenían un perfil más burocrático que cinematográfico, fue muy significativa la selección de películas realizada, con títulos como *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1951), de Vittorio de Sica. El segundo evento crucial en la penetración del cine italiano en España fue la celebración de la II Semana del Cinema Italiano, en marzo de 1953. Aquí la selección de películas pertenecientes al Neorrealismo fue mucho más representativa, con obras como *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952) o *Bellísima* (Luchino Visconti, 1952). Pero tal vez el hecho más determinante fuera la visita de figuras como Vittorio de Sica, Luigi

Zampa y, sobre todo, Cesare Zavattini, padre espiritual del Neorrealismo.¹⁵⁷ El tercer elemento serían las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca donde participaría, junto a políticos, directores españoles y otros extranjeros como Costra Gavras o Manoel de Oliveira, el crítico y guionista italiano Guido Aristarco, máximo defensor de un "realismo crítico". En este encuentro, como ya comentamos, se abogaría públicamente por un cine que se hiciera eco de los problemas de la sociedad, que no fuera impostado, sino fiel a la realidad española del momento.

A estos tres acontecimientos hay que sumar, cómo ya hemos indicado, otras formas de difusión alejadas del circuito comercial habitual. Tuvo una función crucial la labor llevada a cabo por cineclubs, embajadas y festivales de cine, así como "muestras en los alledaños de nuestras fronteras o simplemente territorios marginales, en ocasiones bordeando la clandestinidad" (Monterde, 1993). No sólo posibilitaron la llegada de estas películas, sino que además el carácter de estas muestras, formada por "ciertos públicos minoritarios pero a la vez mucho más influyentes por la selectividad de su composición" (*ibíd.*), favorecía el debate sobre el nuevo modelo cinematográfico que se propugnaba a través de estas obras. Si bien este precario sistema de distribución no aseguraba un posicionamiento central dentro del repertorio español, su importancia residió en la llegada a los medios españoles especializados del debate sobre el Neorrealismo.

¿Pero en qué consiste exactamente este término? Si bien es complicado dar una definición exacta, sí existe cierto consenso sobre una serie de puntos cardinales desde los que interpretar este fenómeno cultural. El Neorrealismo es una corriente surgida tras la Segunda Guerra Mundial en el mundo artístico y literario -con escritores como Cesare Pavese, Alberto Moravia, Corrado Alvaro o Vasco Pratolino- que se constituyó en el símbolo cultural más importante de la península itálica en la segunda mitad del siglo XX, gracias especialmente a su desarrollo en el mundo del cine. Con un periodo de mayor actividad entre 1945 y 1950, suponía una reacción contra el recién superado periodo fascista -para lo cual a veces se abusaba del maniqueísmo para manifestar claramente la oposición al régimen anterior. Y en "lo tocante a los contenidos, la mayor novedad del Neorrealismo consistió en la representación de paisajes y personajes reales,

¹⁵⁷ Ricardo Muñoz Suay (1996:256) relata cómo de este encuentro con Zavattini surgió la idea de escribir, junto a Berlanga, el guión de un largometraje. A pesar de que el trío inició la escritura de diferentes proyectos, la falta de conocimiento de Zavattini de la realidad española les hizo desistir de la idea. Los guiones fallidos que salieron de sus plumas se titulaban *El gran festival* y *España mía*.

que abarcan todos los estratos sociales y toda la geografía del país" (Aronica, 2004:10). El autor, además, se convertía en el testigo de su tiempo, "dotado de la autoridad moral necesaria para escribir la *crónica del presente*" (*ibíd.*:35), el descubrimiento de una nueva Italia.

En cuanto a su marco cronológico, habría que ubicar el arranque de esta corriente con el estreno de *Obsesión* (*Ossessione*, 1943), de Luchino Visconti. Un poco más tarde *Roma ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), de Roberto Rossellini, vendría a consagrar definitivamente esta corriente al darle fama internacional con esta ficción que tomaba la forma de un "documental sobre una ciudad en ruinas" (Frappat, 2007:22). La influencia de esta corriente fue tal que su peculiar enfoque sobre el realismo es rastreable en los Nuevos Cines nacionales que se iban a desarrollar por todo el mundo a partir de los sesenta, como la Nouvelle Vague francesa o el Free Cinema británico. A pesar de que entre "1942 y 1961 se realizaron aproximadamente 2.000 películas en Italia, de las cuales las consideradas «neorrealistas» representaron menos de un centenar de la producción total" (Ripalda Ruiz, 2005:17), títulos de Vittorio De Sica como *El limpiabotas* (*Sciuscià - Ragazzi*, 1946) o *Umberto D.* (1952), de Roberto Rossellini como *Camarada* (*Paisà*, 1946) o *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948) o de Luchino Visconti como *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948) lograron auparse a la cinematografía italiana a un lugar de honor en el panorama internacional del momento. El protagonismo otorgado a personajes anónimos de la sociedad, normalmente de clases humildes que incluso participan como actores no profesionales en las películas, así como la utilización de los lugares donde viven estas personas como decorados naturales, son algunos de sus rasgos más significativos. A esto hay que sumar una filiación genérica al melodrama en un primer momento -dado que su objetivo principal es denunciar la opresión sobre la sociedad de forma directa y sin atender a equilibrios narrativos-, y a la comedia en una fase posterior, que será a su vez precursora de la comedia italiana¹⁵⁸.

¹⁵⁸ La comedia italiana tiene su repunte tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la autocracia cultural italiana es abolida y el sistema de Hollywood se convierte en el modelo dominante tras su llegada masiva a la península. A pesar de esta "invasión", el público comenzó a interesarse por sus propias producciones nacionales. Luigi Comencini, Steno y Mario Monicelli, Luigi Zampa o Dini Risi son autores que transitarán exitosamente este género, gozando sus películas de gran popularidad. En este éxito tendría una importancia capital la creación de un nuevo *star system*, de clara inspiración en el modelo hollywoodiense, con actrices como Monica Vitti que luego tendrían una segunda carrera con otro tipo de propuestas más vanguardistas de la mano de Antonioni.

El Neorrealismo se convirtió así en un modelo consagrado para todo el cine mundial. Suponía una ruptura con el cine clásico americano al desvelar la falsedad del efecto de verosimilitud de éste. Ontológicamente esta corriente se distingue por mostrarse "como una estética de la contigüidad, donde se pretende una máxima transitividad entre el objeto y su expresión, donde la pregnancia referencial parece salvar la distancia signo-referente (Monterde, 1994:50-1). Esta idea del cine como reflejo realista -y valga la redundancia- de la realidad es el seguido por Siegfried Kracauer o André Bazin. Otorgan al medio cinematográfico la capacidad de reproducir la realidad sin mediación, de tal manera que "ha de ser la vida la que se asome directamente a la pantalla" (Casetti, 1993:36). Se opone en este sentido al cine espectáculo, a la sustitución de la reconstrucción por el seguimiento, pasando así del retrato a la captación directa. No obstante, esto deja traslucir cierta ingenuidad -sólo aparente, porque Bazin era consciente "del artificio necesario para construir una imagen realista" (Stam, 2000:98)- al omitir todo el aparataje tecnológico y discursivo asociado al séptimo arte. Si para los autores anteriormente citados su confianza en que la tecnología de la reproducción fotográfica conllevaba una objetividad plena en el cine, satisfaciendo "definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo" (Bazin, 1945:26), habría otros que opinarían todo lo contrario. Encontrarían en el expresionismo alemán y en el cine de montaje soviético, por ejemplo, dos tempranos y claros ejemplos de oposición a esa captación pura de la realidad. Y corrientes teóricas como la *politique des auteurs* vendrían a continuar estas últimas ideas al reconocerse el estilo del realizador sobre el material profílmico. Una escritura de la imagen donde la enunciación es palpable y el enunciador identificable.

En principio el cine de Almodóvar parece realmente opuesto a todos estos principios realistas. Su realidad profílmica no parte de la realidad, sino de una reelaboración de la misma a partir de otras obras artísticas que pululan en el repertorio cultural. Aún así, la apropiación de ciertos elementos de este modelo neorrealista puede ser rastreable en algunas de sus películas. *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* será donde se usen algunos rasgos inequívocos de esta corriente en la representación de la familia protagonista y su forma de vida:

El padre, emigrante con sueños imposibles; la madre, ama de casa que hace horas extras como asistenta para sacar hacia delante a su familia. [...] Y, por último, el personaje de

la abuela representa el desencantamiento de la vida urbana y la vuelta a las raíces.
(Holguín, 1994:95)

Dentro de esta lógica hay que interpretar la escena final de la película. La película abre con Carmen Maura atravesando una plaza donde están rodando una película. La música de Bernardo Bonizzi remite a la música tradicional de cine, especialmente a las composiciones de Nino Rota para Federico Fellini. Y el plano que cierra la película resulta muy elocuente. Vemos en una secuencia de montaje una serie de planos que van del plano detalle de un edificio a una gran panorámica general donde se muestra una serie de bloques del extrarradio de Madrid. Vienen a marcar el cronotopo (Bajtín, 1938) de la película, en la actualidad y en un barrio humilde de trabajadores de la periferia madrileña. Este tipo de cronotopo, así como los personajes protagonistas, usan el referente del Neorrealismo como modelo activo.



¿Qué he hecho yo para merecer esto! (Pedro Almodóvar, 1984)

Si bien el cine italiano encontró en el Neorrealismo su modelo hegemónico, con las implicaciones respecto al realismo ya citadas, hubo otros directores que representaron una versión opuesta al provocar con sus obras una ruptura de las convenciones del realismo cinematográfico instaurado como norma por el cine de Hollywood. El primero de ellos fue Michelangelo Antonioni, quién a lo largo de su trayectoria realizó una profunda experimentación formal -usando por ejemplo los actores más como objetos plásticos que como intérpretes en sí (Chatman y Duncan, 2004:30)- para narrar historias sobre la incomunicación y el hastío vital de sus protagonistas. La elección de temáticas cuasimetafísicas para su cine le convierte en un disidente del cine del momento, aunque en *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*,

1950) son perceptibles ciertos rasgos neorrealistas, aunque subvertidos por su contaminación con el género *noir*.¹⁵⁹ Si aquí podemos señalar todavía cierta continuidad con el cine italiano del momento, con obras como *La aventura* (*L'avventura*, 1960) ejercerá una ruptura sin igual, y Antonioni se constituirá en uno de los adalides de la Modernidad en el cine, llegando a ser admirado por Barthes como tal (Martin, 2008), al romper con el relato fílmico tradicional para lograr resultados inéditos.

Pier Paolo Pasolini, crítico y cineasta, será otra de las personalidades claves en la renovación de la cinematografía italiana. Sus primeras obras, como *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), abrazan ciertos preceptos del Neorrealismo como la elección de ambientes y temas -como la prostitución o el mundo del hampa-, así como la presencia de actores no profesionales. Pero con el transcurrir de los años, en su trayectoria se hará discernible un distanciamiento paulatino de esta corriente. En esta creciente desconexión con la realidad inmediata se encuentran sus reformulaciones de mitos, como el de Jesucristo en *El evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964).¹⁶⁰ La inscripción del mito en la época contemporánea es un tema transversal a la obra *pasoliniana*. Dicho interés viene derivado por su preocupación por el rechazo a la oralidad de la sociedad del momento. Para él, el discurso cinematográfico -entendido como ritual- se muestra como una forma de actualización del mito para mantenerlo vivo (Olabuenaga, 1991:26-7). Ante esta crisis de la contemporaneidad, él opone su cine. "El mito se revela además en el comportamiento del cuerpo, en las acciones, en la palabra. Para Pasolini [...] el cine y el mito se revelan en cierto sentido como el mismo lenguaje" (Mariniello, 1999:146).

Esta concepción posmoderna del mito es la que aparece en algunas obras de Almodóvar. Es especialmente patente en *Salomé*, una pieza corta que toma el carácter

¹⁵⁹ Es especialmente llamativa esta película por su estética, con una Lucía Bosé convertida en diva. La película actúa como "épitomé de l'elegance urbaine, spleen et haute couture" (Viviani, 2008:33). Retrata la alta burguesía, con sus miserias y sus problemas, en un ambiente altamente estilizado que supone una ruptura con el cine neorrealista a pesar de contar con algunos elementos comunes. En este retrato la Bosé se configura como una gran estrella de cine: "une authentique *diva* surgie, contre toute attente, au sein d'une cinématographie qui valorisait alors les valeurs et la beauté terriennes" (*ibíd.*:34).

¹⁶⁰ La fijación por narraciones clásicas tuvo su continuidad en su *Trilogía de la vida*, donde filma *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) o *Las mil y una noches* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974). Este interés se debe a una concepción humanista de la tradición artística, donde la recuperación del patrimonio cultural y la narrativa oral son elementos constitutivos esenciales.

hierático del Jesús de *El evangelio según San Mateo* de Pasolini para realizar una parodia sobre el sacrificio de Isaac y la princesa Salomé, que danzará para Abraham. Si el director italiano tomaba un evangelio del Nuevo Testamento como punto de partida, el director español mezclará un episodio del mismo con otro del Antiguo Testamento, mostrando su carácter libérrimo a la hora de afrontar este tipo de reinterpretaciones. Si en la película italiana hay una preocupación intelectual sobre la concepción del mito, en *Salomé* lo único que interesará es su valor icónico, desde una óptica pop.



El evangelio según San Mateo (*Il vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964) y *Salomé* (Pedro Almodóvar, 1978)

Dentro de esta lógica, Pasolini también acometió las adaptaciones de *Edipo rey* (*Edipo re*, 1967) a partir de la obra de Sófocles, y de *Medea* (1969) con la tragedia de Eurípides. Resultan llamativos estos dos casos porque suponen un decisivo paso en la progresiva teatralización de su cine, patente tanto en el origen teatral de las obras como en el uso de los decorados, la frontalidad o la presencia de la diva Maria Callas encarnando a Medea. Este carácter teatral se irá agudizando en sus siguientes películas, y alcanzará su grado máximo en su última producción. En *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) usó el espacio del palacio como si de un escenario teatral se tratase. La simetría en la composición y la disposición de los actores en el encuadre -de clara frontalidad- presenta analogías evidentes con las nuevas estéticas teatrales que se estaban desarrollando en ese momento, con la corporeidad del actor como principal elemento discursivo. El cuerpo, usado en este caso de forma irreverente,¹⁶¹ se convierte en un signo cinematográfico sobre el que inscribir la

¹⁶¹ El cine de Pasolini y Almodóvar ha sido analizado en múltiples ocasiones (como en Domínguez Núñez y Barcellós Morante, 2007; o en Holguín, 1994:104-5) atendiendo a la importancia dada a la representación del cuerpo en sus obras. Suponen una reivindicación humanista del hombre en las artes, al que se había desplazado a partir de la irrupción de las vanguardias históricas. La mostración de desnudos masculinos a lo largo de la filmografía del italiano, así como el homoerotismo presente en gran parte de sus obras, le han hecho ocupar también un lugar importante dentro del canon *queer*.

violencia o una sexualidad rabiosa. Enlaza así con lo que se estaba realizando en el ambiente *underground* neoyorquino y en otros movimientos contraculturales del mundo. Si a estos elementos le sumamos la presencia en la narrativa de diversos números musicales, no hay duda de la influencia del mundo de la escena en esta película, obra clave en el cine mundial por la libertad con la que acomete temas como el sadismo, la homosexualidad o la coprofagia. Sería por ello una de las dos únicas películas extranjeras -junto a *El imperio de los sentidos*- que serían censuradas en España tras la abolición del sistema represor, aunque al final se acabara estrenando en 1980.



Salò o los 120 días de Sodoma
(*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975)

Otro nombre clave en el cine italiano de la época es Federico Fellini. Formado en el teatro de variedades, heredará de este género el carácter episódico en muchos de sus filmes, como *Roma* (1972) o *Amarcord* (1973). El uso de lo grotesco -como la Saraghina de *8 ½* (1963) o la estanquera de *Amarcord*- y la caracterización teatral de los personajes de su cine lo acercará al mundo de la escena por ese desinterés por el realismo y la verosimilitud típica del cine clásico. El exceso, asociado a su imaginiería visual, es consecuencia de esa reconstrucción libre de la realidad que acomete en su cine. Como apuntó Umberto Eco (1983:88), el director de Rímini persigue con sus presupuestos creativos poner en tela de cuestión el propio material profílmico:

El gesto más marcadamente moderno de Fellini fue el de convertir la autoconsciencia en materia de estilo. La mayoría de sus películas hablan de obras que se están realizando. Son exploraciones en torno a un espacio que revela ilusión del espectáculo o apuntes sobre las fracturas de la creación. (Quintana, 2007:7)

Resulta especialmente llamativo el uso del vestuario y maquillaje en sus películas, acercando a sus personajes femeninos principalmente al lenguaje de la

historieta, a la que era así mismo muy aficionado. Sus imaginativas propuestas tenían en la creación de vestimentas uno de sus puntos fuertes, véase por ejemplo la colección de extravagantes sombreros que aparece en *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) o el hilarante desfile de "moda eclesiástica" de *Roma*. Provoca así una ruptura con las convenciones -causantes de la verosimilitud-, y ubica de esta forma su cine en un estado ambiguo, donde la enunciación es marca indiscutible gracias a una puesta en escena basada en el exceso: "images of life that are highly charged with movements, contrasts, textures, colors, and, above all, surprises" (Stubbs, 1993:55). Hallamos aquí las principales conexiones con las películas de Almodóvar, obras que tampoco han dudado en transgredir las normas habituales en el uso del vestuario, provocando consecuentemente un efecto de teatralidad como analizaremos detenidamente en el capítulo noveno.

Es muy sugerente lo que expresa David Denby, crítico del *New Yorker* acerca del estilo del director manchego y el estreno de *La mala educación*, haciendo mención además al cine de Fellini: "He has put theatricality and fantasy back into lust" (2004:84). Fantasía, ese término asociado por la crítica al modelo *felliniano* debido al uso de composiciones y motivos visuales de una originalidad supina, podría ser aplicado también y sin lugar a dudas al cine de Almodóvar, cuyo uso activo de modelos dispares en estas obras contribuye a dotarlas de una gran originalidad.

Podemos encontrar también otros elementos en el cine de Almodóvar que lo relacionan con el del director italiano. Un ejemplo lo hallamos en la importancia que otorga Fellini a los personajes femeninos, contruidos a veces desde una concepción absolutamente pop. Éste sería el caso de la protagonista de *El jeque blanco* (*Lo sceicco bianco*, 1952), que al llegar a Roma queda fascinada por el mundo del espectáculo y decide salir en búsqueda (en la realidad diegética) de su héroe (en la ficción diegética) yendo al rodaje de una fotonovela: "Wanda es una moderna Bovary que ha edificado su universo ficticio a partir de la lectura de fotonovelas" (Quintana, 1997:142). El universo *kitsch*, en este caso de la fotonovela, género propio de Italia por otra parte, es usado como material narrativo en ambos autores, sin importar su posición periférica en el sistema cultural.

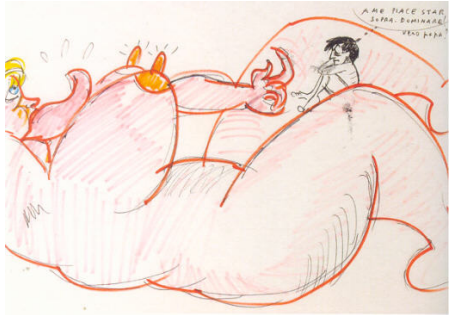


Ilustración de Fellini y la estanquera de *Amarcord* (Federico Fellini, 1973)



Desfile eclesial en *Roma* (Federico Fellini, 1972) y espectadoras con llamativos sombreros en *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, Federico Fellini, 1965)

Una de las figuras más curiosas que ha dado el cine italiano es el de la *diva* cinematográfica. Proveniente del cine mudo, especialmente de su primera etapa entre 1913 y 1920, se constituyó alrededor de estas mujeres una suerte de fascinación exacerbada que terminó convirtiéndolas en objetos de culto, en auténticas diosas, que a pesar de aparecer como mujeres sufridoras, desafiaban los convencionalismos de la época: "The divas of Italian silent cinema represented both the final manifestation of Old World mysticism and the advent of the New Woman" (Dalle Vacche, 2000:44). Si bien tuvo su origen en el mundo de la ópera -donde el modelo sigue estando activo- sería gracias al cine cuando llegaría a un espectro mucho más amplio de la población, con un estilo que sería plenamente desarrollado y fijado con el cine clásico:

Ces actrices ont imposé un style de jeu talenti, fondé sur des figures répétitives et emphatiques. Elles on contribué à développer une réelle recherche plastique en enrichissant les costumes et les décors des drames mondains que'elles traversaient (Aumont y Marie, 2002:55-6).

En esta definición dada por Jacques Aumont y Michel Marie se aprecia cómo comenzó a realizarse una asociación entre estas actrices y la puesta en escena, quedando su identidad, como consecuencia, plenamente connotada a partir de estos elementos

formales.¹⁶² Vemos pues en esta asociación un anticipo claro de lo que devendría el melodrama clásico de Hollywood, donde se configura una estética en torno a la figura de la mujer como sufridora en ambientes falsamente idealizados y feminizados, convertidos realmente en jaulas, como desvelaría hábilmente Matthias Müller en su pieza *Home Stories* (1990)¹⁶³.

En el cine italiano, no obstante, comenzarán a imponerse progresivamente otros modelos de feminidad. Àngel Quintana expone la aparición de un nuevo tipo de mujer en *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe de Santis, 1949). En una de las escenas de la película Walter, en su huída, descubre a un grupo de chicas bailando un *boogie woogie*, entre las que destaca Silvana Mangano

quien, al ritmo de la música, exhibe su escultural silueta convirtiéndose en un auténtico objeto del deseo escópico masculino. Sin embargo, la mujer ideal que construye De Santis no entronca con el concepto de *diva* o *maggiorata* de la vieja tradición del cine italiano [...] La joven actriz simboliza el surgimiento de un nuevo imaginario popular, marcado por la influencia que el concepto de *star* americana ha provocado en los *mass media*. (Quintana, 1997:113)

De Santis, el director de esta película, convierte así a Mangano en una estrella del celuloide a través de la erotización de su figura. Ya no es la Magnani, actriz de reconocido prestigio, de belleza limitada aunque carnal y terrenal, la que ocupa el lugar de honor. Ahora es una bella joven la que se convertirá en objeto del deseo y la que configurará una nueva mitología de la mujer en el cine italiano, interpretable desde el marco de la Posmodernidad. Se trata de una refiguración del mito, donde el logos es sustituido por una iconografía creada bajo ciertos criterios comerciales en muchos casos: "Los medios masivos y la industria cultural han contribuido a delinear los rasgos míticos de ciertos personajes -reales o ficticios- devenidos en modelos ejemplares y que encarnan los deseos y los sueños de toda una sociedad" (Cocimani, 2004a:42). Se

¹⁶² Los autores franceses ubican el inicio de este fenómeno en la película *Ma l'amor mio non muore* (1913), de Mario Caserini, con la primera diva, Lyda Borelli. Vendría este fenómeno a continuar con las formas de interpretación propias del teatro burgués del siglo XIX, con gestos ampulosos e histriónicos.

¹⁶³ Matthias Müller es un artista plástico que ha logrado crear piezas de auténtica crítica cinematográfica - como en el caso citado- a través de películas de corta duración. En esta pieza de seis minutos, premiada en 1991 por la Asociación de Críticos alemanes, mezcla fragmentos de melodramas pertenecientes a la época dorada del Hollywood clásico donde las mujeres actúan con miedo, ansiedad y preocupación en un montaje paralelo y rítmico que viene a desvelar tanto una mirada masculina como la opresión ejercida sobre estas mujeres.

produce una deshumanización de estas mujeres para convertirlas en objetos de consumo y como tales, y desde una estética pop, en obras de arte.

Si los casos más conocidos de este fenómeno se corresponden con estrellas de Hollywood -piénsese en Marilyn Monroe o Audrey Hepburn-, no es menos cierto que el cine italiano daría lugar a un peculiar *star system* durante su periodo de máximo esplendor. Entre estas actrices destaca Sophia Loren. Su belleza sensual y mediterránea le hizo ganarse la admiración del público, y sus dotes interpretativas se verían recompensadas por dos premios Oscar, uno de ellos honorífico. El primer premio de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences le llegaría gracias al melodrama *Dos mujeres* (*La Ciociara*, 1960), basada en la novela *La campesina* de Alberto Moravia. Producida por Carlo Ponti, esta película de Vittorio de Sica supondría un nuevo ejemplo del Neorrealismo italiano. En ella interpreta a una madre coraje que intenta salvaguardar a su hija de los sinsabores y peligros de la Segunda Guerra Mundial. Junto a este sugerente argumento, llama la atención su caracterización, especialmente su peinado, con un recogido desenfadado que le otorga ese aspecto de *diventa matta* o "vuelta loca" tan característico -piénsese también en otra gran *stella* como Gina Lollobrigida-, reflejo del fuerte carácter -asociado también a lo latino- que tienen estos personajes protagonistas femeninos. Sin lugar a dudas sería uno de los referentes principales para la construcción del personaje de Raimunda en *Volver*, de Pedro Almodóvar. Tanto el tema de la película -la protección de una hija ante los abusos-, como el aspecto de la actriz Penélope Cruz, vendrán a recordar este clásico del cine italiano.¹⁶⁴



Dos mujeres (*La Ciociara*, Vittorio de Sica, 1960) y *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006)

¹⁶⁴ Almodóvar también rescata la figura de la diva italiana en el personaje de Helga Liné, quién en la película *Laberinto de pasiones* interpreta a una italiana. Aún así, su porte, vestuario y maquillaje le dan un aire de estrella del pasado, más cerca a veces de Lana Turner por el uso de los turbantes que de las telúricas actrices italianas neorrealistas. El acento italiano impostado de la actriz alemana es un elemento *kitsch* más de la película.

El interés hacia estos personajes de mujeres con garra, y el esforzado trabajo interpretativo que exige a las actrices, alcanzaría una de sus cotas máximas en el cine italiano con Anna Magnani encarnando a la protagonista de *L'amore* (1945), de Roberto Rossellini, largometraje compuesto por dos historias independientes. La primera de ellas es una versión de *La voix humaine* de Jean Cocteau. El desgarró de la actriz italiana era conjugado con ciertos elementos del Neorrealismo, mostrando que era posible una vía intermedia entre el teatro más poético y el verismo cinematográfico. Resulta también muy anecdótico que la segunda historia que forma parte de esta película, *Il miracolo*, fuera una adaptación de la novela corta de Valle-Inclán *Flor de Santidad* y que estuviera guionizada y coprotagonizada por Federico Fellini.¹⁶⁵

4.6.2. Rainer Werner Fassbinder.

El cine alemán se vio profundamente afectado por el lamentable estado en el que queda Alemania tras el final de la II Guerra Mundial. Si el Plan Marshall pretendía restaurar la economía y propiciar el restablecimiento del bienestar entre la población, nada parecía poder hacerse con el ámbito artístico. Bien es cierto que en este supuesto desierto cultural aparecieron figuras en el mundo de la literatura -como Günter Grass o Heinrich Böll-, o en el teatro -como Rolf Hochhuth o Peter Weiss- que vendrían a revitalizar el panorama y a convertirse en referentes para generaciones venideras. Pero en el cine continúa la sequía, y en los cincuenta nos encontramos con un cine comercial, de entretenimiento y sin pretensiones intelectuales: es la época de los *Schlager-film* o musicales alemanes, las películas biográficas sobre personalidades del Imperio Austrohúngaro o los *heimat films*¹⁶⁶. Entre los motivos que causaron esta pobre

¹⁶⁵ El prestigio y reconocimiento de la cinematografía italiana alcanzó, gracias a su originalidad y calidad, sus mayores cotas en este periodo, tanto que Hollywood acudió al cine italiano. Es lo que sucede con Ingrid Bergman, quién escribe una carta de admiración a Rossellini pidiéndole trabajar juntos, desembocando en una serie de películas de gran riqueza expresiva cuya primera parte sería *Stromboli* (1950). Resulta especialmente llamativa la deriva del cine de Rossellini atendiendo al trabajo actoral presente en sus películas. En *L'amore* y *Stromboli* encontramos a dos tipos de mujer -ambas también amantes del director en el momento del rodaje de cada película- que representan dos formas divergentes de interpretar. La Magnani y Bergman personifican a "Dos actrices, o más bien dos gestualidades, dos cuerpos, dos universos (en un sentido no psicológico sino cosmológico)" (Frappat, 2007:48). La contención de la actriz sueca contra la sobreactuación de la actriz romana marcan dos tipos de trabajo interpretativo claramente diferenciado, pero igualmente eficaz.

¹⁶⁶Es especialmente llamativo este género de los *heimat films*, llevados a cabo en Alemania tras la II Guerra Mundial y que ofrecían una visión idílica del ambiente rural. Este género fue mutando y

situación se halla la huida de grandes realizadores germanos a Hollywood -Ernst Lubitsch, Billy Wilder o Douglas Sirk- tras la deriva totalitaria del país en los años treinta. También la delicada coyuntura económica, que dificultó la creación de estructuras más sólidas que favoreciera la reconstrucción de una industria del cine fuerte que, a su vez, favoreciera el desarrollo de nuevos experimentos en la gran pantalla. Y por último, tuvo un efecto negativo la irrupción de la televisión, que provocó una disminución en la asistencia a las salas cinematográficas.

No obstante este descenso en el número de espectadores tendrá un doble efecto. Por una parte provocará un retroceso en la producción, y, como consecuencia de este descenso en el número de películas, las salas de exhibición comenzarán a demandar obras para rellenar estos vacíos, poniéndose la atención sobre otras cinematografías y/u otros modelos cinematográficos. Será cuando un grupo de jóvenes cineastas, reivindicativos contra la pobre situación del séptimo arte en su país, aprovechen esta coyuntura para hacerse notar. Este grupo firmará en 1962 el *Manifiesto de Oberhausen*, en el que proclaman la necesidad de un nuevo cine alemán¹⁶⁷, con una renovación estética profunda. La situación del mercado de exhibición, deficitaria en cuanto a obras para proyectar, les será especialmente favorable. Había nacido el Junges Deutsche Kino.

Como fruto de estas reivindicaciones, en 1965 se crea el Kuratorium Junger Deutscher Film (Comité del Joven Cine Alemán) y se aprueba la ley *Film Förderung Gesetz* para apoyar económicamente este nuevo cine configurado ideológicamente en torno al manifiesto de 1962¹⁶⁸. Incluso las televisiones -como ARD, con WRD, y ZDF- participan económicamente en la financiación de sus películas, aunque esta ayuda no está exenta de cierta censura ideológica, lo que provocará que parte importante del cine producido por los miembros de esta generación se lleve a cabo mediante inversión privada o incluso la autoproducción, como será el caso de la primera obra de Fassbinder.

adquiriendo un componente erótico importante que puede estar en consonancia con el *landismo*: si en un caso son las suecas en Torremolinos o Benidorm, en el otro son las suizas en los Alpes.

¹⁶⁷ Hay que señalar que a pesar del prestigio de estas obras en el extranjero, no lograron contar con la simpatía del público teutón, más interesado por historias de entretenimiento y evasión.

¹⁶⁸ Señalar que al Manifiesto de Oberhausen le siguieron la Declaración de Mannheim (1967), la Declaración de Hamburgo (1979), y el Manifiesto de las trabajadoras de cine (diciembre de 1979).

El Junges Deutsche Kino, englobable dentro de los Nuevos Cines nacionales que aparecieron por diversas partes del mundo como reacción al cine hegemónico hollywoodiense¹⁶⁹, arrancarían con el estreno de *Nicht Versöhnt* (1965), del francés Jean-Marie Straub, quien adaptaría la novela *Billar a las nueve y media* de Heinrich Böll. Otros directores que participarían en este movimiento serían Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Werner Herzog, Wim Wenders o Margarethe von Trotta. Pero si un nombre se haría especialmente relevante, sería el de Rainer Werner Fassbinder: el "director-punta y símbolo del renacer cinematográfico alemán [...], prolífico activista en la televisión, la radio, el teatro y el cine" (Gubern, 2006:469).

El director múniqués debuta en el cortometraje en 1965, pero sería su trayectoria en el mundo del largometraje el que le reportaría un gran reconocimiento internacional, especialmente tras la fundación de su productora Tango Films en 1971. A esta trayectoria en el séptimo arte hay que sumarle su actividad en el teatro independiente alemán. Fassbinder forma parte del Action Theater¹⁷⁰, que luego pasaría a llamarse Antitheater, y que seguiría los presupuestos del Living Theatre neoyorquino. Entre el repertorio de la compañía se encontraban algunas puesta al día de textos clásicos¹⁷¹. Lo más relevante de esta experiencia en el teatro -además de constituirse en un hito

¹⁶⁹ Hay que mencionar que a pesar del deseo de ruptura de estos manifiestos, al final hay cierta frustración al ver, por ejemplo, las referencias y veneración de Wim Wenders a Fritz Lang o al cine clásico americano, o de Fassbinder hacia el Kammerspiel -teatro de cámara, desarrollado por Max Reinhardt- o Douglas Sirk.

¹⁷⁰ Compañía de Múnich formada por jóvenes salidos de la escuela de teatro de la ciudad. Entre sus montajes principales *Jacques o la desobediencia*, de Ionesco, o *Antígona*, de Sófocles. Fassbinder se haría con el liderazgo del grupo, dirigiendo obras como *Los criminales*, de Ferdinand Brückner, en 1967. Con este grupo comenzaría también a hacer cine, como en *Katzelmacher* (1969), adaptación de su obra teatral homónima puesta en escena por él junto a Peer Raban en 1968. Con su llegada al mundo de la escena, el director alemán pretendía romper con las convenciones teatrales: "Las intenciones artísticas de Fassbinder no eran menos revolucionarias que la de los surrealistas: la idea era subvertir los valores y convenciones que la tradición teatral se esforzaba en perpetuar" (Hayman, 1984:62). A pesar de estos trabajos, hay quien no ve en esta experiencia escénica una auténtica vocación teatral: "Si bien es cierto que Fassbinder aprendió mucho del teatro desde el punto de vista de la interpretación, de los actores, la escenografía y la agilidad de los códigos de la representación, lo que se remonta a su infancia, cuando creaba obras que grababa en un magnetófono, para él nunca fue un fin en sí mismo: fue exactamente un rodeo y un trampolín, al igual que su formación como actor no fue más que una estratagema, una etapa en el devenir del realizador" (Lardeau, 2002:50). Lo que es innegable es la herencia de ciertos aspectos formales del teatro sobre su cine, como veremos.

¹⁷¹ Un ejemplo interesante, por referirse al ámbito español, lo constituye la adaptación de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, llevada a cabo por Fassbinder bajo el nombre de *La aldea en llamas* (*Das brennende Dorf*, 1969).

importante dentro de la historia escénica germana- es la asimilación de una estética teatral que se hará patente en sus producciones cinematográficas¹⁷², y la configuración de una *troupe* que le acompañará tanto en su vida privada como artística, siendo una constante en su obra fílmica por la repetida presencia de los mismos actores.¹⁷³

Temáticamente podemos ver en sus creaciones en formato largo para la gran pantalla, iniciadas en 1969 con *El amor es más frío que la muerte* (*Liebe ist kalter als der Tod*), un cierto interés en realizar un retrato *sui generis* de lo que está aconteciendo en su país tras el fracaso social del Milagro económico,

una crítica cruda a las formas burguesas y a problemas sociales y políticos -inmigración, antisemitismo, sensacionalismo de la prensa, alienación de la mujer, dominación cultural de las minorías, homofobia, manipulación política, etc.- de la Alemania de los años setenta. (Sánchez Noriega, 2002:458)

A esta preocupación social, hay que sumar una renovación formal a través de su cine. Estilísticamente comenzará a tomar a la Nouvelle Vague como referente artístico, especialmente películas como *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1959) de Godard por su distanciamiento irónico del cine negro. Este caso se hace especialmente notorio en la presencia de personajes de detectives estereotipados, con gabardina y sombrero, en películas como *El soldado americano* (*Der Amerikanische Soldat*, 1970).

Pero su cine, con el paso del tiempo, irá asimilando progresivamente las formas del melodrama clásico. Su encuentro con Douglas Sirk en Lugano sería revelador para el joven director alemán.¹⁷⁴ Si hasta el momento su obra actuaba en oposición al cine *mainstream* hollywoodiense, a partir de este momento el modelo principal a seguir será

¹⁷² No sólo podemos rastrear una estética teatral en sus películas, sino que incluso acude a los principales teóricos del arte escénico para articular algunas de sus propuestas. Este es el caso de la cita de Artaud que abre *El asado de Satán* (*Satansbraten*, 1976). Fassbinder conocería las ideas de Artaud gracias a las representaciones del Living Theatre en Alemania.

¹⁷³ En este sentido se manifiesta George Kouvaros a la hora de establecer una relación entre el cine de Fassbinder y el de Cassavetes: "The connection between Cassavetes and Fassbinder is worthy of consideration. Both filmmakers produced a body of films that seem tailor-made for autism's emphasis on a unified thematic and stylistic network. Both Cassavetes and Fassbinder create immediately recognizable and highly personalized cinematic worlds in which the reappearance of faces, locations, and sounds across the films recalls histories and relationships just out of view" (Kouvaros, 2004:xii).

¹⁷⁴ Como anécdota comentar que como fruto de este encuentro Fassbinder protagonizaría el cortometraje de Douglas Sirk *Bourbon Street blues* (Hans Schönherr, Douglas Sirk, Tilman Taube, 1979).

el melodrama, con Sirk como referente principal. Este género se mostraba totalmente operativo para calmar sus ansias de llegar a un público más amplio. Aún así, a pesar de la estilización que va adquiriendo la puesta en escena de sus películas, mantiene cierta preocupación por temas de índole sociológica, como se puede advertir en el retrato del periodo nazi que acomete al final de su trayectoria cinematográfica (Sánchez Noriega, 2002:141).

La obra de Fassbinder ha sido continuamente tratada desde un punto de vista biográfico sin lugar a dudas reductor. Lo novelesco de su vida ha hecho que muchos se interesaran por este enfoque, pero ello no debe excluir otros acercamientos que se centren en sus rasgos formales y discursivos desde una perspectiva más equidistante. Su estilo, con una enunciación muy marcada, se caracteriza por usar una fotografía colorista en tonos saturados. Sus composiciones suelen adolecer de dinamismo, dándose composiciones estáticas donde la frontalidad y falta de profundidad son sus aspectos más llamativos, a modo de *tableau vivant* que remiten al arte pictórico o al teatral. Sus encuadres son mostrados a menudo a través de la enmarcación de ventanas, puertas u otros elementos que ubican la puesta en escena en un reencuadramiento o *mise en abyme*. En este sentido el uso del espejo se muestra como un elemento básico en la composición del encuadre -de simbología además muy estudiada en su maestro Sirk (Díez Puertas, 2007; González Requena, 1985, 1986) y aplicable al cine de su epígono Fassbinder-. El uso de la luz, filtrada y produciendo efectos sobre los personajes¹⁷⁵, remite, junto a la frontalidad, al mundo de la escena. La dirección de actores, volúmenes en ocasiones ubicados en el plano atendiendo únicamente a su valor plástico, sería interpretable desde esta óptica, con el antinaturalismo como clave de su cine. También es muy relevante su fijación por el mundo del espectáculo, con la inclusión recurrente de interludios musicales, ya sea de conciertos de música pop como en *El viaje a Nicklashauser (Die Nicklashauser Fahrt, 1970)*, o bien escenas de cabaret, con *Lili Marleen (Lili Marleen, 1981)* como uno de los ejemplos más evidentes.

¹⁷⁵ Este aspecto es uno de los rasgos más característicos del cine de Fassbinder. Así lo manifiesta Almodóvar a la hora de hablar de la influencia de Fassbinder en su cine: "pensé en él al escribir un texto relacionado con *Todo sobre mi madre*. El texto trata de las actrices y de la capacidad de fingir, de la interpretación, y hago referencia a *El secreto de Veronika Voss*, donde Fassbinder explica muy bien la relación entre la luz y el rostro de una actriz" (Strauss, 2000:163).



Frontalidad y falta de profundidad: *El amor es más frío que la muerte* (*Liebe ist kälter als der Tod*, R.W. Fassbinder, 1969) y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)

Su cine derivará hacia un barroquismo visual a medida que vaya abrazando los presupuestos estéticos del melodrama sirkiano, aunque tamizándolo por su particular estilo narrativo, donde la ausencia de diálogos a veces puede resultar exasperante:

He has taken a number of tactics from the Sirk melodramas (the flamboyant lighting, designing décor and costumes that indelibly imprint a character's social strata, being patient with actors and playing all the movie's elements into them, backing your dime-store story and soap-opera characters all the way) and stapled Sirk's lurid whirlwind into a near silent film style which is punctuated with terse noun-verb testiness. (Farber y Patterson, 1975:6)

Dentro de esta exuberancia visual, las panorámicas de 360 grados empleadas en algunas de sus obras se muestran como un recurso muy llamativo. Usadas como correlato del desbordamiento emocional de sus protagonistas, vendrán a confirmar ese afán de alcanzar la emoción a toda costa, acudiendo al artificio¹⁷⁶ sin preocuparse por la verosimilitud de lo narrado, tanto desde un punto de vista de coherencia narrativa como en el uso de decorados de cartón piedra -véase *Querelle* (1982) o los fondos de cuadros gigantes, a modo de telón, de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*¹⁷⁷ (*Die bitteren Tranen der Petra von Kant*, 1972)-. Esta autorreflexividad o autoconsciencia en el uso del melodrama ha hecho que críticos como Thomas Elsaesser (1996) hayan visto en su cine un ejemplo claro de distanciamiento brechtiano, dada la presencia de los

¹⁷⁶ El artificio de la puesta en escena de Fassbinder es tal que invade el diseño de personajes, como en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, cuya protagonista "is a fashion designer and by nature a love of artifice" (Solovieva, 2002:53). El uso del vestuario en esta película es especialmente llamativo por su valor simbólico, contrapuesto a la reproducción de las pinturas de Poussin en la pared a modo de telón de fondo. Si a esto sumamos la frontalidad (véase la ilustración en el texto), vemos cómo esta obra del director alemán remite al código teatral de forma evidente.

¹⁷⁷ Hay que resaltar el uso paródico efectuado de los títulos, como en este caso, donde Fassbinder hace lo propio con un título de Hollywood.

mecanismos de alienación propios del dramaturgo alemán (Farber y Patterson, 1975:7). El anti-ilusionismo de sus propuestas, provocado por una fuerte enunciación extradiegética, se halla en la génesis de este sentimiento, especialmente en sus primeras películas, donde la "interpretación estilizada y los amanerados diálogos de estas películas hacen que sea difícil comprometerse emocionalmente con los personajes" (Gemünden, 1995:78). A esto hay que sumar su artificiosidad en la puesta en escena, obligando "a los espectadores a replantearse sus ideas sobre la sociedad y los individuos que viven en ella" (*ibíd.*:93). Si bien el melodrama no tiene entre sus objetivos un retrato sociológico -cosa bien distinta sería el Neorrealismo italiano-, sí hay que hacer notar que este artificio del cine de Fassbinder, que enlaza con el *Verfremdung* brechtiano, sería interpretable desde lo dicho por algunos autores sobre su maestro, Douglas Sirk (véase por ejemplo Schulte-Sasse, 1998). Supone un "acto de resistencia" *dentro* del sistema hollywoodiense, no *frente* al mismo, puesto que sus películas vienen a seguir una parte importante de los postulados del Modo de Representación Institucional (Burch, 1999), aunque alcanzando un grado manierista (González Requena, 1985, 1986) que subvierte el mismo sistema en el que se hallan insertas.



Las amargas lágrimas de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, R.W. Fassbinder, 1972) y Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1994)

Dentro de esta lógica del artificio hay que dilucidar el sentido de la panorámica completa ejecutada en *Carne trémula*, de Almodóvar, en la escena en la que el policía David entra en la casa de Helena y apunta con la pistola a Víctor. En el momento en el que se inicia el movimiento de cámara, el espectador es desplazado de su posición privilegiada en la butaca y percibe la maquinaria cinematográfica, el virtuosismo técnico que posibilita que se muestre todo el *set* a ralentí y al ritmo de una banda sonora enfática que añade patetismo a lo narrado.

Al igual que en las películas de Fassbinder, en las producciones del director manchego es visible el uso de grandes pinturas a modo de fondos teatrales -véase la escena comentada de *Carne trémula* o las pinturas de la escalera del cigarral de *La piel que habito*-. Además de la filiación genérica al melodrama -con Sirk como referente y obras como *Johnny Guitar*¹⁷⁸ en sus respectivos cánones personales-, también comparten un gran interés por el retrato de personajes femeninos, que les ha llevado asimismo a crear un *star system* peculiar. Carmen Maura, Victoria Abril o Penélope Cruz tendrían su correlato en las figuras de Hanna Schygulla, Margit Carstensen o Ingrid Caven. E incluso sus madres aparecerán recurrentemente en sus películas, aunque desde dos puntos de vista antagónicos: si Francisca Caballero es tratada con ternura e ironía, Liselotte Eder será retratada en ocasiones por su hijo de un modo cruel, "determinado en gran medida por los dolorosos recuerdos de su infancia" (Hayman, 1984:24).

Las películas de Almodóvar y Fassbinder comparten también la presencia de travestis, homosexuales y mujeres de diferente orientación sexual como protagonistas. El discurso desprejuiciado en torno a la sexualidad -que queda como un rasgo más de los personajes- une estas propuestas, haciéndolas además transgresoras en una época y en unos países donde no era lo habitual.¹⁷⁹ Lo que les separa es la forma en la que se muestran estas relaciones -también las heterosexuales-, correspondientes a dos *Weltanschauung* muy diferentes: mientras las relaciones en las películas del director español están dominadas por el vitalismo y el sentido lúdico -especialmente en su primera etapa-, en las del director alemán el fatalismo asfixia la puesta en escena. La presencia de ambientes claustrofóbicos, cerrados y de atmósfera cargada, vendrían a apoyar la narración de estas historias pesimistas:

Beginning his career as a homosexual avant-garde director, Fassbinder briefly incarnated Europe's answer to the claustrophobic, camp worlds of Andy Warhol's New York. But even as a homosexual filmmaker, he did not represent the post-Stonewall

¹⁷⁸ En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* se homenajea explícitamente a esta película, cuando Petra dice a Karin rogándole su amor "Sí, miénteme, por favor, miénteme". Almodóvar haría lo mismo con la escena del doblaje de la película de Nicholas Ray del arranque de *Mujeres al borde un ataque de nervios*, donde el personaje de Johnny dice a Joan Crawford: "Miénteme. Dime que me has esperado todos estos años. Dímelo".

¹⁷⁹ "Los homosexuales son, como personajes y representación, la constante más acusada del cine de Almodóvar, al igual que en Fassbinder o, en España, en Eloy de la Iglesia. Presentados sin estridencias, están concebidos como seres iguales a los heterosexuales" (Holguín, 1994:98).

self-confidence of the gay movement. At most, as a conspicuous member of his generation, he 'represented' the counter-culture of the 1970s, being both a figurehead and a scapegoat. (Alsaesser, 1996:16)

Es indudable que tanto el director alemán cómo el español comparten elementos del repertorio contracultural *queer* del momento. Además de la confluencia de los presupuestos estéticos de Andy Warhol, habría que contemplar desde este punto de vista el uso de las obras de Jean Genet y Jean Cocteau como punto de partida para sus adaptaciones. Si Almodóvar adapta de diferente manera la obra *La voz humana* -en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *La ley del deseo*-, Fassbinder acometerá en su última película la transformación de la obra *Querelle de Brest* de Genet en *Querelle* (*Querelle*, 1982). Esta novela, que trata el deseo y la violencia, dos temas recurrentes en la obra del escritor francés, ofrecía el material de partida idóneo para el retrato de su protagonista, Georges Querelle, como un sujeto de deseo escópico en esta historia de prostitución y ambiente marginal. El atractivo Brad Davis se convertía así en icono, gracias a esta y otras películas, del mundo gay.



Querelle (*Querelle*, 1982) y *Katzelmacher* (1969)



Laberinto de pasiones (Pedro Almodóvar, 1982)

Entre los principales elementos de originalidad coincidentes en sus obras destaca también el tratamiento del cuerpo masculino. Las tendencias homosexuales del director

muniqués, y su incursión en el mundo de la prostitución masculina, le hicieron forjarse de una concepción de la sexualidad dolorosa y frustrante según lo discernible en sus películas. Aún así, la forma de visualizar "lo masculino" adquiere en él nuevas y rompedoras magnitudes, vinculables a las que se venían desarrollando en el mundo de la contracultura como consecuencia de la liberación sexual¹⁸⁰. La representación del cuerpo masculino en el hombre adquiere así nuevos tintes: "The very private locations of the male body are no longer hidden" (Trybus, 2008:141). El cuerpo del hombre puede ser ahora sexualizado y convertido en fetiche, rompiendo con la lógica del cine clásico americano.

Por su parte, la irrupción de Almodóvar en el cine español fue determinante para un cambio de perspectiva hacia la representación de la homosexualidad en el cine español (Fouz-Hernández, 2007; Fouz-Hernández y Martínez Expósito, 2007). Con algunas excepciones como en el caso del cine de Eloy de la Iglesia, suponía una ruptura sobre la consideración del cuerpo del hombre como tabú. El deseo hacia el físico masculino es mostrado sin tapujos, aunque en los desnudos se evita mostrar los genitales -en especial en sus últimas obras-, cosa que no hará con las mujeres y que le diferenciará de Fassbinder. *La ley del deseo* se convierte en una película paradigmática en este sentido. Si bien fue recibida con el beneplácito de la crítica, su trato normalizador de la homosexualidad -ya que "Almodóvar presenta homosexuales socializados en redes sociales de amistad, afecto y convivencia" (Martínez Expósito, 2004:241)- generó cierto desconcierto entre el público.

Pero lo más polémico aún es el intento de Almodóvar de hacer que el espectador haga suyo el deseo homosexual, para lo cual o bien fomenta la identificación con las figuras de Pablo y Antonio o bien controlando el punto de vista. La película empieza, por ejemplo, con Juan (Miguel Molina) en cuclillas, captado de atrás, masturbándose. Fuera de campo, mirando desde el punto de vista físico del espectador, un *voyeur* le observa e indica a Juan cómo debe tocarse. El homosexual así se convierte en el objeto y sujeto del deseo. (Hopewell, 1989:452)

Si bien Almodóvar ha negado la influencia del director alemán en su filmografía (en Strauss, 2000), es indudable la repercusión que tuvo en el ambiente *underground*

¹⁸⁰ Dentro de esa lógica hay que interpretar la presencia continua de personajes que se prostituyen y de homosexuales, bisexuales, lesbianas o travestis en sus películas, como ya hemos comentado.

madrileño la proyección de su filmografía. Las películas del director alemán suponían un nuevo ejemplo de lo que se venía desarrollando en la contracultura mundial, y se constituían en obras claves de la cultura *queer* de los setenta y comienzos de los ochenta. Un referente donde reflejarse y que sirvió para la legitimación de un modelo inédito hasta el momento en la cultura española. Si bien no se puede reducir al cine de Fassbinder el único modelo operativo en el cine de Almodóvar, sí hay que señalar su importancia, a veces muy notable. Sirva como anécdota el comentario de Hanna Schygulla, musa del director alemán, acerca de su primer encuentro con Almodóvar años atrás: "Se me acercó para decirme: «Yo soy el Fassbinder español»" (en Cerviño, 2006).

4.6.3. El cine de terror.

Si hay un género cinematográfico que busque conmocionar al espectador sin remilgos ese es el del terror. Su objetivo es infundir miedo, turbación o pánico al público, instando para ello a sus estructuras emocionales. Fuertemente codificado como categoría por la industria del cine, ha visto cómo han surgido a su amparo una gran variedad de subgéneros, que van del *gore* al terror psicológico. La etiqueta goza de tanta aceptación que deja el nombre del reparto o del equipo técnico en un segundo plano a la hora de influir en la decisión de la audiencia sobre qué película ver. Aún así, hay ejemplos de *auteurs* -en el sentido dado por los cahieristas a los "artesanos" de Hollywood- que han afrontado exitosamente este género, como Stanley Kubrick en *El resplandor* (*The Shining*, 1980) o Alfred Hitchcock en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), aunque bien es cierto que estos directores se insertaban dentro de una estructura industrial que trascendía la mera recepción como cine de autor. La promoción y el *marketing* de estas películas contribuirían decisivamente en este sentido, con la anulación de la enunciación para lograr una mayor implicación emocional durante el visionado.

Andrew Tudor (1989) distingue dos periodos en el cine del terror. El primero agruparía a toda la producción cinematográfica hasta 1960, englobable a su vez dentro del marchamo del cine clásico, y con las producciones de la Hammer¹⁸¹ como

¹⁸¹ Con Terence Fisher como el director de mayor relevancia, Hammer Productions se constituyó en la productora de referencia del género -especialmente en su forma de terror gótico- durante la década de los

principales ejemplos. Y la segunda etapa partiría de esta década, para adentrarse en el marco estético e ideológico del Posmodernismo.¹⁸² El discurso de la crisis de los grandes metarrelatos llegó así al cine, dispuesto a traspasar las normas y límites genéricos establecidos canónicamente en las décadas precedentes. Supuso un nuevo estatuto del terror en una sociedad que había cambiado su propia concepción del mundo. La porosidad del género se convirtió en su principal valor en este sentido, dando como resultado una gran variedad de subgéneros y un carácter autorreflexivo hasta ese momento inexistente. En este marco epistemológico el cine de terror es convertido en un producto cultural de consumo, propio del avance de los *mass media* como signo de la Posmodernidad, connotándose peyorativamente al igual que otras formas culturales propias de la baja cultura: "The contemporary horror genre is sometimes criticized in modernist terms for being aligned with the degraded form of pleasure-inducing mass culture" (Pinedo, 2004:87).

A pesar de la mutación sufrida a partir de la segunda mitad del siglo XX, el cine de terror ha sido señalado a menudo como conservador. En este sentido es contemplada la presencia de la sexualidad, tratada desde un punto de vista moralizador que es especialmente notable en las *slasher movies* y su estructura estereotípica: a una escena sexual le seguirá un asesinato violento. Tal y como comenta Matts Hills, "Such moralizing discourses participate in the cultural pathologization of specific genres, tending to represent horror and those who enjoy it as weird or strange" (2005:205). Hay en esta cita una reflexión acerca del rechazo del placer escópico que produce este tipo de películas, idea ésta desarrollada especialmente por parte de la crítica feminista, que ha visto cómo la violencia ejercida contra las mujeres -en ocasiones incluso como consecuencia de su deseo sexual- es un símbolo más de la opresión masculina. Así lo manifiesta, por ejemplo, Tania Modleski:

cincuenta y sesenta, iniciándose su decadencia a partir de los años setenta. Quedan para el recuerdo películas como *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957), *Drácula* (*Dracula*, Terence Fisher, 1958) o *La momia* (*The mummy*, Terence Fisher, 1959).

¹⁸² Esta división cronológica es muy similar a la establecida por Peter Hutchings (2004). Para él existen dos periodos. El primero abarca desde los años treinta hasta la década de los cincuenta, marcado por el hecho de que es cine hecho en Estados Unidos, y el segundo arranca con esta fecha cuando la producción se extiende a otros ámbitos fuera de América. Supone esta división pues una aproximación a lo dicho por Andrew Tudor (1989) si consideramos válida la asimilación de ubicación geográfica y cronológica hasta los cincuenta al cine clásico. Hutchings no se preocupa por teorizar sobre el género, sino más bien por su definición a través de su modo de producción y los cambios producidos en el sistema cinematográfico, que "helped to shape both a new institutional space for the production of horror films and, arguably, to create new cultura milieux within which horror could operate and flourish" (2004:32).

Now, when pleasure has become an almost wholly pejorative term, we might expect to see an increasing tendency to incarnate it as a woman. And, indeed, in the contemporary horror film it is personified as a lovely young school teacher beaten to death by midget clones (*The Brood*), as a pretty blond teenager threatened by a maniac wielding a chainsaw (*The Texas Chainsaw Massacre*), or as a pleasant and attractive babysitter terrorized throughout the film *Halloween* by a grown-up version of the little boy killer revealed in the opening sequence. (1986:699)

Pero más allá de esta visión, defendida especialmente desde las teorías del psicoanálisis fílmico¹⁸³, hay que hacer notar la capacidad de este tipo de cine de transgredir ciertos límites de la sexualidad intocables hasta ese momento. El hecho de contraponerlos a duras escenas violentas hace que disminuya su impacto, relegando al sexo a un plano secundario como destabilizador de la moral tradicional. Si a esto añadimos la ambigüedad habitual de estas propuestas, que cómo hemos visto posibilita también una lectura reaccionaria, vemos cómo, si la violencia no excede los límites de lo políticamente correcto, el resto del metraje es admisible para un público amplio, especialmente el joven y adolescente, dispuesto a pagar una entrada para sufrir emociones fuertes.

Dentro de este nuevo paradigma posmoderno hay que entender el *post-slasher*, tal y como lo definió Peter Hutchings (2004:207). Suponía una evolución del *slasher* tradicional -con un asesino, que representa al mal, persiguiendo a sus víctimas para vengarse (Robinson, 2012)- al dar protagonismo a los adolescentes y a una autorreflexividad del género cargada de humor:

The slasher subgenre came to rely almost solely on a suspense based in the assurance that the next scene (or sequel) would be graphically violent or fantastically gruesome. And the suspense continued indefinitely, through as many sequels as the market could take. (Badley, 1995:7)

Se daba pues la bienvenida a la producción en serie de las sagas de terror -*Saw*, *Pesadilla en Elm Street*, *Paranormal Activity*...- que contribuirían a consolidar el fenómeno del cine-espectáculo, que comenzaría a desarrollarse por los grandes estudios

¹⁸³ Aunque no directamente referido al género fílmico, es muy valiosa la aportación de Julia Kristeva (1980) al género del terror a través del análisis del concepto de abyección -lo expulsado del ámbito de lo posible, tolerable o concebible-, y aplicable plenamente a subgéneros como el *gore*.

norteamericanos a partir de la década de los ochenta y gracias a directores y productores como George Lucas o Steven Spielberg -éste con su exitoso paso por el género con *Tiburón* (*Jaws*, 1975)-, donde era básica la orientación de la película hacia el público¹⁸⁴:

The horror film was reconceptualized as a dialogical text: a network of competing and conflicting discourses not reducible to a single ideological imperative. Furthermore, the experience of watching horror movies was refigured as an active and lively dialogue between spectator and screen, an intensive form of negotiation not reducible to a simple process of normalization. (Powell, 2005:5)

La nueva demanda surgida por el desarrollo que va adquiriendo el género como producto de consumo, que conllevó la aparición de un núcleo importante de seguidores acérrimos, provocó la aparición a su amparo de un subgénero transversal que tendrá en Roger Corman a su principal valedor: el cine de terror de serie B. Serán producciones de escaso presupuesto donde el único objetivo del productor es obtener beneficios lo más rápidamente posible, evitando además tomar riesgos económicos dado lo nimio de los presupuestos. A pesar de estas limitaciones, su ubicación al margen del sistema oficial les proporcionó una gran libertad creativa:

While some have ought to legitimate horror in terms of a distinction between the horror of suggestion and the horror of Grand Guignol display, others have used its outsider status to claim it as subversive of dominant social and cultural norms.(Neale, 2000:86)

Dentro de este tipo de producción hay que incluir la sobresaliente labor de Jesús Franco -o Jess Franco-, autor de más de doscientas películas en las que el cuerpo de la mujer era usado como elemento clave: "Jesús Franco was creating fabulous and unusual heroines: women detectives, female vampires, lesbian guards, and women killers" (Pavlovic, 2003:2).

En *Matador*, de Almodóvar, vemos cómo toma imágenes de su cine y de otras producciones de serie B, que recuerdan al *giallo*¹⁸⁵ italiano, para realizar la secuencia de

¹⁸⁴ "A partir de los años 60 el llamado cine de terror adquiere una dimensión distinta. Los componentes básicos que definen la esencia del género no persiguen tanto el impacto exterior, como la incidencia sobre el espectador a través de su debilidad emocional y psicológica. Por medio de la práctica voyeurística, de los estados de expresión vehemente o de la perturbación psíquica, se intenta atrapar al público en el círculo en sombras de la inquietud y el suspense" (Lara Bosch, 1990:1454).

¹⁸⁵ El *giallo* toma el nombre de forma metonímica del color de las cubiertas de las novelas *pulp* editadas por Mondadori a partir de los años 20. El *thriller* y las muertes violentas se hallan en la base de este tipo

créditos iniciales. Esas mismas escenas serán igualmente reproducidas dentro de la diégesis de la historia, si bien insertas dentro del sueño del protagonista. Son escenas de agresiones y asesinatos de mujeres, que muestran ese aspecto del género de terror denunciado desde la crítica feminista. Almodóvar, al usar estos fragmentos, opta por la misma estrategia que el *giallo*, es decir, coincide en el hecho de que le interesa más la expresión visual que una propuesta narrativa concreta. El aspecto iconográfico es el más relevante, de igual forma que sucede en el caso de este subgénero de terror italiano desarrollado por directores como Mario Bava o Dario Argento. Los llamativos y aparatosos asesinatos, cargados de violencia, se harán presentes en este sentido.¹⁸⁶



Matador (Pedro Almodóvar, 1986)

Una de las características principales que separa al cine de terror clásico del posmoderno es que este último "locates horror in the contemporary everyday world, where the efficacious male expert is supplanted by the ordinary victim who is subjected to high levels of explicit, sexualized violence, especially if female" (Pinedo, 1997:16). En este sentido el mundo de la ciencia como tema tiene una gran importancia. El discurso positivista muestra su cara más perversa cuando se acerca, en la vida ordinaria, a la transgresión de sus valores éticos. El discurso de lo excepcional es sustituido por el de lo cotidiano así en este tipo de películas. Ya no se trata del Dr. Frankenstein y sus delirios, sino que en cualquier hospital -como en *Coma* (Michael Crichton, 1978), por

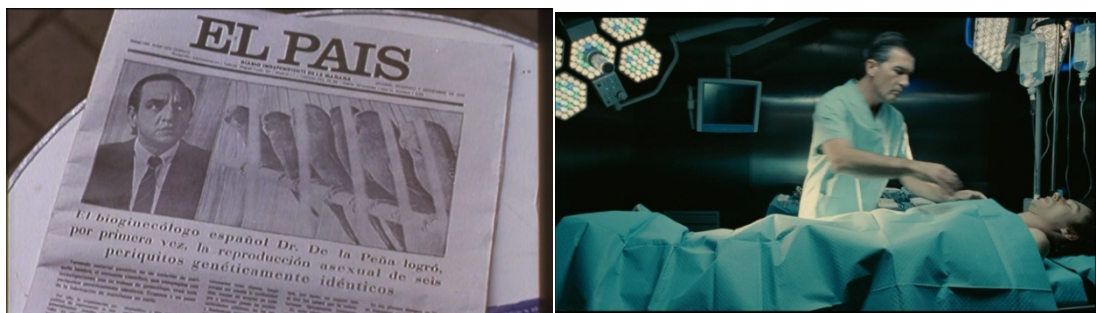
de propuestas que alcanzó en los años setenta su periodo de máximo esplendor, aunque siempre moviéndose en la periferia como producto de la baja cultura: "These films were produced for marginalized movie theaters (and people), and for no other reason than immediate enjoyment" (Koven, 2006:19).

¹⁸⁶ No sólo en este cine vemos una importancia desproporcionada dada a lo visual, sino que también lo hallamos en películas canónicas de los cincuenta que aprovecharon el Technicolor para llevarlo a sus límites más expresivos: "Costume became prominent in the low-budget Expressionism of the Hammer Horror series. In their frequently autumnal settings, low-angled sunlight produces densely saturated colours. Away from location shooting, rough mattes and studio sets throw the costumes into relief against undamagingly sketchy scenery" (Powell, 2005:140).

ejemplo-, puede esconderse el horror. La locura se convierte en el hilo argumental, y nadie es indemne a la misma y a sus consecuencias: "Insanity is a traditional theme of horror, with its psychopaths and victims driven insane by terror" (Powell, 2005:9).

El temor por una deriva anómala de la ciencia ha dado lugar a importantes películas, convirtiendo a la figura del *mad doctor* en uno de los principales referentes iconográficos del género. Además de la mencionada *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) o *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), existen otros famosos ejemplos de este tipo de cine que han tomado las últimas conquistas científicas -y lo inquietante de su uso- como punto de partida argumental. Un ejemplo lo hallamos con los avances en genética, usados en películas como *La mosca* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986) para alertar de los peligros de este tipo de prácticas sin el control pertinente. Suponían una amenaza a la naturaleza humana al subvertir los códigos genéticos, y esto, como consecuencia, dará lugar al desastre. En el cine de Almodóvar se puede percibir cierta preocupación por los desarrollos acontecidos en el campo científico, aunque sus estrategias narrativas provocan que estos problemas tengan un tratamiento muy diferente del modelo canonizado del cine de terror. En *Laberinto de pasiones* aparece una referencia acerca del personaje del Dr. De la Peña y su trabajo sobre reproducción asexual en periquitos. El tono cómico de la propuesta, no obstante, no contribuye a crear ninguna inquietud al respecto. Lo mismo ocurre con la peculiar adaptación de *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Richard Matheson, 1957) en *Hable con ella*, donde el tono fantástico muta en una apasionante historia de amor.

Su intento más purista de afrontar el género del terror tiene lugar con el estreno de *La piel que habito*, cuando la manipulación genética se convierte además en un elemento esencial de la historia. El Dr. Ledgard, interpretado por Antonio Banderas, se vengará usando a su víctima como conejillo de indias para sus experimentos. En este único acercamiento al género en la filmografía del director manchego también tendrá una función esencial la presencia de otros intertextos claves en la historia del género. En concreto se realiza la adaptación de otro filme, *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960), uno de los mejores ejemplos del fantástico/terror europeo. Ambos casos los analizaremos a finales del capítulo noveno.



***Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982) y *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011)**

Entre los otros intertextos que contribuyen a percibir la cinefilia habitual presente en sus películas hallamos también otros ejemplos que nos remiten al cine de terror, en la mayoría de los casos mediante la cita directa. La presencia del personaje de la niña telequinésica de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* es un homenaje -en clave paródica- a *Carrie* (1976), de Brian de Palma, autor a su vez considerado como posmoderno por las reelaboraciones de clásicos de directores como Hitchcock llevadas a cabo en sus películas. Lo mismo ocurre en el filme *¡Átame!*, donde vemos en el camerino de Marina el cartel de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1957), o donde se filma la emisión por televisión de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968), todos ejemplos que suponen una muestra más del carácter heterogéneo y heteróclito del cine de Almodóvar.



***¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984)
y *Carrie* (Brian de Palma, 1976)**

Capítulo 5.
OTROS LENGUAJES
AUDIOVISUALES.

5. OTROS LENGUAJES AUDIOVISUALES.

A pesar del tiempo transcurrido, sigue siendo muy operativo lo dicho por Julius Petersen (1930) acerca de las generaciones literarias y su propuesta metodológica para discernirlas. Expuso una serie de factores que debían ser analizados para determinar si un grupo artístico podía ostentar la consideración de generación. Entre estos principios rectores se hallaba el de la fecha de nacimiento que, al modo de Ortega (1938), asegura una aproximación de los horizontes vitales. Almodóvar, como el resto de los miembros de la Movida, puede ser considerado uno de los llamados niños del milagro económico español, de esos que crecieron durante la década de los sesenta y que se constituyeron en "la primera generación televidente de este país" (Pérez del Solar, 2013:225). Este hecho provocó que sus producciones, así como las de sus compañeros de generación, compartieran "un imaginario *mass* mediático, hecho de referencias que definen toda una generación, material ligado a los afectos y a un lugar común" (*ibíd.*). Esto, junto a la irrupción de nuevas formas de expresión como el cómic, o de nuevas tecnologías que permitían originales desarrollos artísticos, como la televisión, facilitó el desarrollo de la creatividad más allá de los cauces tradicionales de la literatura y las artes plásticas, y provocó que adquirieran un lenguaje similar donde la cultura pop, por ejemplo, encontraría perfecto acomodo como modelo.

5.1. La televisión.

La historia de la televisión en España arranca en 1948 con su primera emisión, si bien no contaría con una programación regular hasta 1956 a través de su único canal, TVE. Con la puesta en marcha en 1966 del segundo canal, TVE2, se ampliaría considerablemente la oferta. A medida que la renta media familiar se fue incrementando y el televisor pasaba de ser un artículo de lujo a uno de los electrodomésticos más comunes en los hogares españoles, la radio¹⁸⁷ se vería suplantada como principal medio

¹⁸⁷ A pesar de la importancia que tuvo la radio en la configuración de un imaginario social, no se le dará desarrollo aquí. Sólo se señalará la importancia, por la ficcionalidad que trajo al medio, de los seriales radiofónicos. Novelas radiadas con una estructura capitular, que en ocasiones versionaban textos literarios bien conocidos, y que supuso básicamente la única forma de consumo de la literatura por las clases más modestas hasta mediados de la década de los sesenta (Fusi, 1999:113).

de comunicación de masas. Se convertiría de este modo, y a lo largo de su aún corta historia, en una herramienta básica para la configuración del imaginario colectivo español.¹⁸⁸

Hay que recordar que su nacimiento y primer desarrollo en España tuvo lugar durante la dictadura franquista. La preocupación del Gobierno por controlar los contenidos del ente público se hizo manifiesta desde sus inicios, y siempre con un claro objetivo en mente: los televisores debían actuar como altavoces del ideario del Régimen. La televisión es así instrumentalizada para el adoctrinamiento de la población. Si bien en este primer momento funcionó como difusor del nacionalcatolicismo más rancio, bien es cierto que su devenir fue paralelo a los cambios acaecidos en la sociedad española, no pudiendo permanecer ajena a lo que estaba ocurriendo en la calle:

El proceso de urbanización, desagrarización y terciarización, la transformación de los modelos familiares, el ascenso de referencias normativas novedosas, la consolidación de la cultura del consumo, la definición de las reglas de juego democrático, la ampliación del tiempo libre... son sólo algunas de las coordenadas de la modernidad, que, a su vez, han ido modelando el medio televisivo. (Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2006:247)

En cuanto a su periodización histórica, entre las etapas que establece Josep María Baget Herms (1993:300) señalaremos sólo las dos iniciales. La primera, que abarcaría desde el nacimiento del medio hasta 1962, se subdivide a su vez en otras dos. Hasta 1959 la autarquía y el centralismo de la televisión es total, hasta que se produce la primera desterritorialización con la inauguración de la sede de Barcelona -aunque se mantiene el conservadurismo ideológico y moral inicial, aunque matizado tras la entrada al Gobierno de los tecnócratas del Opus Dei-. La segunda fase arranca con el nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo a mediados de 1962, cuyas medidas a favor de una cierta apertura en la censura propiciarán cambios importantes. Aún así, seguiría siendo usada la televisión como una herramienta política de manipulación de la población por su capacidad de persuasión. Si el No-Do se

¹⁸⁸ Su importancia vino determinada por la progresiva instalación de infraestructuras que posibilitaron la llegada de la señal a todo el territorio nacional: "En 1970, catorce años después, con más de cuatro millones de aparatos, la televisión cubre, con su primera cadena, casi la totalidad del país, y con su segunda, las áreas metropolitanas de las principales capitales, así como amplias zonas rurales cubiertas por potentes transmisores de UHF, siguen con interés los programas. Ordinariamente, entre la hora de la cena y la medianoche, la audiencia permanente de TVE osciló entre 7,3 y 10,2 millones. Así la televisión ha llegado a ocupar una parte destacada del tiempo libre de los españoles, y, como consecuencia, en la vida familiar y social del país"(Montes Fernández, 2006:639).

convertía en el noticiero oficial del Régimen en su etapa pre-televisiva, mostrando una grandeza y una unidad nacional impostada, la televisión vendría a relevarle prolongando esta situación. Hay que señalar que el hecho de que la televisión no sólo informe, sino que también tenga una función lúdica y formativa, favoreció la aparición de otras formas de desarrollo audiovisual hasta ese momento inéditas en España.

Un ejemplo de la trascendencia que tuvo la televisión en la vida cultural¹⁸⁹ del país lo encontramos en la labor llevada a cabo desde 1965 por *Estudio 1*, programa destinado a la puesta en escena y grabación de obras de teatro, tanto del repertorio nacional como internacional. Su importancia en la difusión del hecho teatral, con una verdadera vocación de servicio público (Guarinos, 2010:97), no pasó desapercibida para los especialistas en la materia, teniendo una recepción muy positiva desde sus primeros momentos:¹⁹⁰

la televisión no solamente se ha nutrido de obras teatrales para sus programas, sino que además ha cumplido un excelente papel de difusión y popularización del teatro, y en la pequeña pantalla -bajo la dirección de un buen director teatral- han aparecido representaciones de autores tan difíciles como pueden serlo Ibsen, Giroudoux o Unamuno, en perfecta realización. (Molero Manglano, 1974:28-9)

Pero no sólo así "lo teatral", como forma de ficción y de producción propia, se hacía patente en la televisión española, sino que se desarrollarían otros tipos de formatos que dejarían su impronta sobre diferentes generaciones. Es el caso de las series de

¹⁸⁹ No sólo tuvo impacto en la vida cultural española, sino que ésta utilizó la televisión para legitimar su propio discurso. En este sentido fue muy importante el hecho de que en TVE, además de incluirse numerosos programas literarios (véase Rodríguez Pastoriza, 2010:29-51), se rescataran a escritores para producciones propias: "Entre los años sesenta y ochenta (y por ello en parte durante la televisión del franquismo) trabajaron en televisión española hombres de letras tan apreciables como Adolfo Marsillach -cuyas telecomedias rodadas en plató recogen los aires de modernidad social mejor que los Informes Foessa-; el muy activo Antonio Gala que empezó adaptando obras de William Shakespeare para *Estudio 1* y luego ya como escritor-teleasta se encargó de *Las tentaciones* (1970), *Si las piedras hablaran* (1972) y *Paisajes con figuras* (1976-1984); José María Pemán (*El Séneca*, 1967); y por supuesto Jesús Fernández Santos, Premio Nacional de Narrativa en 1979, con una obra tan amplia en la televisión de los años sesenta y setenta que apenas se puede destacar nada sin desmerecer al conjunto. En la televisión de la segunda mitad de los años ochenta debe mencionarse a Ana Diosdado (*Anillos de oro*, 1983; *Segunda Enseñanza*, 1986) y en épocas más recientes, entre otros, a Juan Goytisolo (*Alquibla*, 1999)" (Palacio, 2010:18).

¹⁹⁰ Si bien es innegable la gran función de difusión teatral que tuvo este espacio, durante la Transición se lamentó que no se hubieran dado las circunstancias "para que autores renovadores y rupturistas se manifestaran por fin en total libertad y encontraran en televisión el respaldo necesario para la difusión de sus obras" (Calvo Carilla, 2010:356).

Narciso Ibáñez Serrador -*Mañana puede ser verdad* (1964-1965) o *Historias para no dormir* (1966-1982)- o de Antonio Mercero - *Crónicas de un pueblo* (1971-1974) o *Verano azul* (1981-1982)-, que afrontarían con un gran éxito -incluso más allá de nuestras fronteras- el género de la ficción seriada televisiva. A esto hay que sumar la llegada de nuevas corrientes estéticas de la pequeña pantalla. Valerio Lazarov será una de las principales personalidades en este sentido, capaz de revolucionar la realización televisiva con el empleo de los últimos avances tecnológicos -como el *zoom*- y un alocado ritmo tanto en los videoclips como en la realización de programas como *La última moda* (1969) o *Especial pop* (1969-1970).

De una u otra forma, la televisión se constituiría en el principal responsable a la hora de conformar el imaginario popular español durante décadas, como hemos comentado. La aparición en televisión -recordemos, sólo existía un canal- aseguraba una gran popularidad al instante. Surge así un nuevo *star system* integrado por periodistas y presentadores. Ya no serán sólo las voces de los locutores las que gozarán de fama y reconocimiento, sino que sus rostros comenzarán a hacerse familiares en todo el territorio nacional: Laura Valenzuela, José María Íñigo, Matías Prats, Narciso Ibáñez Serrador, Mariano Medina, Alfredo Amestoy, Kiko Ledgard... Y no sólo este fenómeno alcanzaría a la población adulta, sino que también la población infantil contaría con producciones dedicadas a ellos. Personajes como Gaby, Miliki, Fofó, Espinete o Don Pimpón marcarían a diferentes generaciones de españoles: espacios infantiles como *Los chiripitifláuticos* (1966-1976), *Cometa blanca* (1981-1983), *Sopa de Ganso*, *Barrio Sésamo* (1979-2000) o por ejemplo *Un globo, dos globos, tres globos* (1974-1979), gracias al cual se haría popular, por cierto, la escritora Gloria Fuertes.¹⁹¹

Como hemos comentado, la televisión sirvió como reflejo de los cambios que se estaban produciendo en la sociedad española, y en este sentido el trabajo realizado desde la pequeña pantalla vivió un momento crucial con la Transición. Vendría a difundir la imagen de una nueva España democrática gracias a una televisión que se quería poner al mismo nivel que el resto de sus homólogas europeas. El cambio

¹⁹¹ No sólo el *target* infantil contó con su propia programación. Se constituyeron en hitos de la cultura popular española de esos años programas de naturaleza como *El hombre y la tierra* (1974-1980), concursos como *Un, dos, tres* (1974-2004) o series de terror y fantásticas como *Historias para no dormir* (1966-1982). También hay que señalar otros trabajos televisivos de gran repercusión, como el medimetraje *La cabina* (Antonio Mercero, 1972), merecedor de un premio Emmy al mejor telefilme.

sociopolítico se dejaba sentir de forma inevitable tanto en la programación como en los contenidos. Se daba pie a la configuración de una nueva identidad nacional, donde temas silenciados durante el Régimen veían al fin la luz, como la diversidad sexual:

Del mismo modo, y adelantándose al modelo confesional americano de los años ochenta, programas de televisión como los míticos Informe Semanal y La clave entrevistaron a homosexuales que hablaban de su condición sexual. (Melero, 2011:66)

La programación de RTVE funcionará también como impulsora de las últimas tendencias que se estaban dando en el ámbito cultural. Uno de los programas más importantes en este sentido fue *La edad de Oro* (1983-1985), dirigido por Paloma Chamorro, que actuó de catalizador de lo que estaba ocurriendo en la Movida en aquel momento (Pérez del Solar, 2013:260) -aunque eso sí, una vez que ésta ya se había consagrado, puesto que el programa comenzaría sus emisiones en mayo de 1983-. Además de numerosos grupos de música¹⁹², pasarían por el programa figuras de la contracultura como Mariscal, Barceló, Ceesepe, el Hortelano, Ouka Leele, Alberto García Álix, Ocaña, Nazario, Pedro Almodóvar, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Campoamor, Juan Ramón Yuste, Fabio MacNamara, el Zurdo o Carlos Berlanga:

Tendencias artísticas, grupos musicales, entrevistas y una puesta en escena sugerente y moderna dentro de las posibilidades económicas del medio convertirían el programa, con el paso del tiempo, en un objeto de culto. Pese a su audiencia minoritaria, el experimento resultó verdaderamente exitoso. (Martín de la Guardia, 2011:172)

Los programas musicales se convirtieron en una ventana de exhibición ideal para los nuevos grupos y tendencias del momento, con espacios como *Popgrama* (1977-1981), *Aplauso* (1978-1983), *Caja de ritmos* (1983), *Auanbabulubabalambambú* (1986) o *¿Popqué?* (1984-1985). Entre estos programas míticos que calaron en el público marcando a toda una generación se encuentra *La bola de cristal* (1984-1988), presuntamente destinado a un público infantil y juvenil¹⁹³ pero que daba cabida a

¹⁹² "Por *La edad de oro*, el programa dirigido por Paloma Chamorro, pasaron buena parte de los grupos que estaban despuntando en lo que se vino a llamar «la Movida» -Kaka de Luxe, Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, La Mode, Parálisis Permanente, Almodóvar & MacNamara, Rubi, Siniestro Total, Golpes Bajos, Loquillo y los Trogloditas, Derribos Arias, Los Coyotes, Gabinete Caligari, Los Nikis, Glutamato Yeyé, etc.-, pero también los artistas, diseñadores, periodistas o fanzineros que editaban de manera independiente sus obras en unos momentos de gran creatividad" (Ordovás, 2012:18).

¹⁹³ Este programa televisivo participa del carácter ambivalente que tiene el género para niños, destinado habitualmente, y de forma inconsciente a menudo, a dos grupos del sistema cultural: al adulto y al

algunos de los ejemplos más transgresores de la cultura del momento, con una ideología anarquista a veces muy indisimulada.¹⁹⁴

Resulta curioso constatar, con el paso del tiempo, que el programa más célebre y recordado de la toda la Movida fuera uno para niños. Quizá porque buena parte de los protagonistas (famosos o no) de la Movida conservaban el espíritu curioso de la infancia, que aún no les quedaba demasiado lejos. Sin embargo, la realidad se imponía: *La Bola de Cristal* tuvo mucha audiencia y recibió muchos premios, pero solo duró en antena cuatro años. En 1988 fue cancelado, como la propia Movida. (Lechado, 2013:87)

Gran parte de la importancia que se le ha dado a *La bola de cristal* se debe al *target* al que iba dirigido el programa. Suponía acceder a los más jóvenes de la población, que veían cómo la modernidad llegaba a sus casas, donde "la estética estaba en la línea del posmodernismo y se correspondía con la movida de Madrid" (Rico, 2003:79). Con diferentes bloques destinados a diferentes franjas de edad, se daba repercusión a una multitud de miembros de la cultura más rompedora de entonces, teniendo la música una presencia especial en su última hora -dando más fama aún a artistas como Alaska, personaje éste fijo durante una etapa del programa- tal y como cuenta la directora del espacio matinal, Lolo Rico:

En *La bola de cristal* hicimos spots publicitarios, cuya función era ridiculizar los verdaderos reclamos de la publicidad y hacer propuestas alternativas a la sociedad de consumo. [...] Mi relación profesional cotidiana se limitaba a unas cincuenta personas. Naturalmente, sin contar aquellas que nos hicieron canciones y/o interpretaron: José María Cano, Santiago Auserón, Carlos Berlanga, Nacho Canut, Loquillo, Kiko Veneno, Pepe de Lucía, Siniestro Total, Ángel Altolaquirre, Los Nikis, Andreas & Reverendo, Luis Miguélez, Ricardo del Castillo..." (*ibíd.*:59)

infantil. Para ver un desarrollo completo de este tema desde un punto de vista polisistémico véase Shavit (1980).

¹⁹⁴ Queda para el recuerdo la proclama del personaje de la Bruja Avería: "Viva el mal, viva el capital". Aún así, su directora, Lolo Rico, disiente de esa imagen tan positiva acerca de lo que supuso el programa para el panorama televisivo español: "Su éxito no fue consecuencia del volumen de sus medios, bastante limitados, sino de la creatividad de sus profesionales y de la indiferencia intencionada hacia todos los presuntos cánones que deben regir la producción para niños. Trabajábamos con elementos que tradicionalmente les pertenecían, como muñecos de características infantiles, y con contenidos adultos, aunque tuvimos en cuenta, en terrenos como la música o el vestuario, los gustos juveniles. Ha sido a posteriori cuando he tomado conciencia de otro factor que contribuyó a lo novedoso de su estilo y a la creación de un nuevo lenguaje televisivo. La imagen de 'La bola de Cristal' reflejaba los usos de la calle, concretamente la apariencia, el *look*, de la modernidad tan en boga en los años ochenta, mientras que los contenidos se basaban en una acerba visión de nuestra sociedad y de sus usos y costumbres, apoyándose en un lenguaje crítico cuya beligerancia ideológica estaba siempre matizada de humor" (1992:205).

Ante este desembarco de la contracultura en la televisión pública las opiniones de los directivos de la cadena eran ambiguas, porque si bien entendían que ayudaban a cambiar la imagen de la televisión, "al mismo tiempo tenían miedo de que la cosa se les fuera de las manos" (Lechado, 2013:85). Y de hecho la historia de TVE en estos años no estuvo exenta de polémicas, como en 1983 con la emisión de la actuación de las Vulpes y su tema *Me gusta ser una zorra* en el espacio *Caja de ritmos*. Tras la emisión, y la controversia surgida por su programación en el canal público, decidieron eliminar el programa de la parrilla televisiva.¹⁹⁵

El cine sería otro de los grandes beneficiados con la irrupción de este nuevo medio, aunque a su vez perjudicara a los exhibidores con el cierre de numerosas salas.¹⁹⁶ La televisión acercó otras cinematografías imposibles de ver fuera del circuito de las filmotecas y cineclubes de las principales ciudades -y por ende, nuevos modelos cinematográficos inexistentes en el repertorio español-, dando lugar a través de ciclos temáticos o retrospectivas de directores a un nuevo tipo de cinefilia, especialmente con la aparición de TVE2, creada con el fin de ampliar la oferta cultural de la televisión española. Sería el caso de programas como "Directed by Douglas Sirk", trabajo dirigido por Antonio Drove Shaw "con motivo de realizar una serie de entrevistas al director

¹⁹⁵ La emisión fue el 23 de abril de 1983 en horario infantil, y les reportaría a este grupo *punk* gran popularidad. El tono de la letra, versión de *I wanna be your dog* de The Stooges, era el siguiente: "Prefiero masturbarme, yo sola en mi cama, / antes que acostarme con quien me hable del mañana. / Prefiero joder con ejecutivos, / que te dan la pasta y luego vas al olvido. / Me gusta ser una zorra (bis x 3) / Eh, oh, ah, ah / Ay ay ay ay ay cabrón!". *ABC* al publicar una editorial con la letra completa a las semanas siguientes acrecentaría la polémica, hasta el punto que el Fiscal General del Estado presentaría una querrela por escándalo público. El incidente se resolvería con la dimisión de Carlos Tena, director del programa, y la posterior cancelación del programa.

¹⁹⁶ El cortometraje será uno de los beneficiados con la irrupción de la televisión. Encontrará un nuevo medio de exhibición gracias a las políticas emprendidas por diferentes consejos de gobierno del ente público: "En conclusión, dadas las características singulares de la programación televisiva, la presencia del cortometraje como género y formato en las programaciones del medio electrónico habría que considerarla desde una perspectiva harto diversificada. Así, tendríamos en primer lugar los cortometrajes producidos por la industria cinematográfica y que en virtud de acuerdos contractuales (adquisición de derechos de antena o emisión) se han incorporado de muy diverso modo y manera a lo largo de la historia de la televisión (especialmente desde la llegada de primer Director General del gobierno socialista: José María Calviño 1983); en esa misma orientación se considerarán los cortometrajes cinematográficos de producción propia, de TVE, que siguiendo las mismas pautas de sus homónimos de la industria del cine, en algunos casos de realizarán en coproducción o como producción asociada, serán producidos durante la etapa de Salvador Agustín al frente de la Dirección de la Producción Cinematográfica, contribuyendo a la política de apoyo a la industria cinematográfica emprendida por RTVE desde la firma en octubre de 1983 del Primer acuerdo entre las Asociaciones de Productores Cinematográficos y RTVE" (Barroso, 1996:263).

norteamericano que sirvieran de introducción a las películas programadas en un ciclo a él dedicado en el espacio de la Segunda Cadena «Cine-Club»" (Barroso, 1996:295).

En 1983 se produce la ruptura del monopolio de TVE con la aprobación de la Ley 46, Reguladora del Tercer Canal, mediante la cual se aprobaba la concesión de licencias de emisión a las televisiones autonómicas. La visión monocorde y totalizadora del primer canal comenzaba a disgregarse con la puesta en marcha del canal TV3 catalán (28 de febrero de 1983) y el canal vasco Euskal Telebista (16 de enero de 1984). Vendrían a sumarse posteriormente parte importante de las comunidades autónomas, como la gallega con TVG (24 de julio de 1985) o la andaluza con Canal Sur (28 de febrero de 1989).

Pero la verdadera revolución en la parrilla televisiva tendría lugar tras la aprobación de la Ley 10/1988, de 3 de mayo, de la Televisión Privada. El primer canal privado puesto en marcha fue Antena3, iniciando sus emisiones el 25 de enero de 1990. Le seguirían el 3 de marzo de ese mismo año Telecinco, y el 14 de septiembre la primera cadena de pago, Canal +. Lo más importante de este hecho es que se dio cabida a un nuevo tipo de programación, donde lo lúdico se convertía en el principal objetivo. El modelo del servicio público era desplazado por otro de índole comercial, donde primaba la consecución de los mayores índices de audiencia posibles que aseguraran ingresos a las cadenas mediante la publicidad. Modelos televisivos foráneos son importados en España, como sucede con la llegada a Telecinco de las *Mama Chicho* italianas de Mediaset, siguiendo el modelo frívolo del Canale 5 de Silvio Berlusconi. Y dentro de esta importación de nuevos formatos tuvo una relevancia capital la emisión de los *reality shows*, uno de los géneros sin duda más revolucionarios de la pantalla catódica. Su principal novedad residía en la proposición de un intercambio de los roles tradicionales durante el visionado, ya que el espectador se convertía por primera vez en protagonista absoluto de los propios espacios televisivos. La interactividad es completa, ya que no sólo pueden participar vía telefónica o como concursantes en la televisión, sino que ahora con sus votos pueden formar parte activa en el devenir narrativo de los concursos, expulsando a unos participantes *-Gran Hermano-* o eligiendo a los ganadores *-Operación Triunfo-*, por ejemplo. Por otro lado, el material íntimo de estos concursantes se convierte a su vez en material lícito para realizar ejercicios lúdicos, sin atender a lo sensible o morboso de los aspectos de sus vidas tratados. *Talk shows* como

El diario (Antena3, 2001-2011) o programas de telerrealidad como *Gran Hermano* (Telecinco, 2000-2015) vendrán a configurar el subgénero llamado como telebasura, con el sensacionalismo como estilo y la consecución del máximo *share* posible como propósito principal y a costa de lo que sea.¹⁹⁷

El discurso televisivo viene marcado por su heterogeneidad -diferentes estilos integrados-, fragmentación -programación compuesta por diferentes unidades de producción-, sincretismo -unión de diferentes lenguajes-, mestizaje -confluencia de diferentes niveles de forma desacomplejada-, intertextualidad -por las referencias de unos programas en otros- y espectacularidad -por la búsqueda de lo extraño en la realidad más cotidiana- (Castañares, 1997:172), donde "la distinción entre la realidad y ficción constituye un problema teórico que si no resulta fácil resolver desde el punto de vista epistemológico, desde el punto de vista semiótico se convierte prácticamente en insoluble" (*ibíd.*:176). El profesor Gérard Imbert ha visto en estos nuevos formatos propios de la Neo TV (Eco, 1986), donde la división entre lo factual y lo ficcional se diluye, una teatralización de la realidad (2008:125), que es reconfigurada y estructurada dependiendo de los intereses narrativos de la cadena. La presencia de equipos de guionistas en concursos como *Gran Hermano* viene a demostrar esta voluntad de ficcionalizar lo real, desarrollando dramáticamente diferentes líneas argumentales que servirán de gancho con la audiencia. La misma selección de los concursantes, mediante un *casting*, vendría a reforzar este carácter, ya que se elegirán de acuerdo a ciertos perfiles preestablecidos y que serán potenciados con los guiones y montajes de las imágenes, de igual manera que si buscaran a un actor para un personaje de un determinado montaje teatral. Se pasa así del "espectáculo (representación de la realidad amplificada) al simulacro (ilusión de la realidad, o representación genuinamente ficticia)" (Mas Manchón, 2011:78-9). Este hecho no es reciente, y no pasó desapercibido para el maestro Alfred Hitchcock, como lo demuestra en la célebre entrevista que le realizó François Truffaut y su comentario acerca de un nuevo marco epistemológico para la verosimilitud, provocado por la consolidación de los medios de comunicación de masas:

¹⁹⁷ La preocupación acerca de los límites de estos subproductos culturales no llega sólo al ámbito de la ética, sino que desde el Derecho surge interés por diferenciar prácticas que podrían constituirse en delito: "La intencionalidad de este nuevo imperio reinante en la programación televisiva no es otra que crear espectáculo y llegar, en muchas de las ocasiones, hasta extremos inadmisibles de banalización desde el punto de vista deontológico y de trasgresión de derechos fundamentales de la personalidad desde el punto de vista jurídico" (López Talavera y Bordonado Bermejo, 2007:307).

existe una tendencia que puede explicarse por la evolución del público, por la influencia de la televisión, por la importancia cada día creciente del material documental y periodístico en el campo del espectáculo; todo esto hace que las gentes se alejen de la ficción y se muestren desconfiados ante los viejos esquemas. (en Truffaut, 1966:193)

En el cine de Almodóvar es fácil encontrar diferentes propuestas que hacen referencia al mundo de la televisión. Sin lugar a dudas *Kika* es la película que más se preocupa por este fenómeno, al retratar pasiones desatadas junto "a la denuncia del sensacionalismo televisivo" (Sánchez Noriega, 2002:275). El personaje que interpreta Victoria Abril, Andrea Caracortada, llevará hasta las últimas consecuencias la obtención de las imágenes más impactantes de la sociedad para su programa "Lo peor del día", sin atender a escrúpulos de ningún tipo. La puesta en escena lleva al extremo la deshumanización de la profesión del periodismo. Esta agresiva reportera va vestida con una especie de armadura con una cámara incrustada, de forma que se convierte en una suerte de *cyborg*. El código del vestuario es usado así de manera libérrima, con despreocupación acerca de la verosimilitud de lo narrado, puesto que lo espectacular se halla como principal objetivo. Este tipo de denuncia también es perceptible, de forma más convencional pero a la vez más directa, en *Volver*, cuando Agustina acude al *talk show* "Dónde quieras que estés" para buscar a su madre y acaba hablando de su cáncer, mostrando la falta de ética a la hora de tratar la intimidad personal, en este caso en lo referente al secreto médico: "The goulish presenter asks intrusive questions before announcing to the world that Agustina has cancer and calling for a big round of applause from the studio audience" (Smith, 2009b:49). La puesta en escena de un plató de televisión, en especial en estos espacios, se asemeja al teatro. El público rodea a los presentadores e invitados, y son iluminados de forma especial, reaccionando a sus comentarios -aunque bien es cierto que movidos por las indicaciones del regidor-. La acción transcurre en el centro del plató, y de acuerdo a un guión -o escaleta televisiva- preestablecido. Evidentemente el fin es que las acciones llevadas a cabo por los personajes sean registradas por la cámara, pero ello no menoscaba el hecho de que se desarrolle una performativización del periodismo más que evidente, donde el público actúa como elemento del decorado al mismo tiempo que reduplica el mismo estatus espectacular que los televidentes.



Kika (Pedro Almodóvar, 1993) y *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006)

El telediario, uno de los géneros por excelencia de la televisión, también tiene cabida en sus propuestas fílmicas y de forma diversa. La fuerte codificación de este género televisivo, tanto para los periodistas como para los consumidores, hace que predomine "el peso de lo formal, del formato y su lógica de construcción discursiva e interpretativa" (Arana, 1999:72) sobre otros aspectos. En las películas de Almodóvar vemos cómo estos rasgos formales son destacados de forma clara, bien mediante la reproducción de los noticieros propios de los últimos años del Régimen, como ocurre en la película *Carne trémula*, donde conocemos mediante el NO-DO la noticia del nacimiento de Víctor, bien con la inclusión de personajes que son periodistas o presentadores de telediarios, como en el caso de Rebeca en *Tacones lejanos*, capaz de confesar un crimen en riguroso directo.¹⁹⁸



Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1996) y *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991)

Aún así en sus primeras películas encontramos ejemplos que apuntan en una dirección opuesta a este uso consciente y crítico de este medio de comunicación, un interés más bien en un uso paródico y lúdico de la televisión como modelo. El programa *Un, dos, tres* con sus sexys azafatas que sumaban, calculadora mediante, la puntuación de las respuestas acertadas por los concursantes es remedado en *Pepi, Luci, Bom y otras*

¹⁹⁸ Entre las intervenciones cinematográficas más memorables en los telediarios se encuentra la de Francisca Caballero, madre de Pedro Almodóvar, como presentadora en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

chicas del montón. En el concurso de Erecciones Generales el personaje de Pepi irá sumando los puntos obtenidos por los participantes, multiplicando el grosor de cada pene por su longitud, datos obtenidos por la medición llevada a cabo por el propio Almodóvar. Este guiño, que apela al espectador medio, añade hilaridad a esta alocada propuesta fílmica.



Victoria Abril en el programa de RTVE *Un, dos, tres* y escena de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)

La única pieza que fue elaborada ex profeso por Almodóvar para la televisión fue *Tráiler para amantes de lo prohibido*, un cortometraje de 17 minutos encargado por TVE a Pedro Almodóvar en 1985, en concreto para el programa *La edad de oro*, que al final resultó ser una pieza de promoción de su película, de estreno próximo, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*¹⁹⁹ Esta comedia paródica toma el género musical -con arrebatados temas de Olga Guillot o Bambino- como medio para narrar la historia de un ama de casa abandonada junto a sus hijos. Su marido la deja por una rica empresaria de exuberante belleza, que adopta la pose de Rita Hayworth y otras estrellas del celuloide en su forma de vestir y comportarse. Esta referencialidad fílmica, así como que el hogar de la protagonista sea unos grandes almacenes de muebles, apoyan bastante bien el universo massmediático de esta obra. No en vano, el objetivo principal de este encargo era parodiar, dentro de este revolucionario programa televisivo, el mundo de la publicidad.

La parodia también se encuentra en la escena de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* en la que graban en televisión una actuación de Pedro Almodóvar cantando, en *playback* y con voz de Miguel de Molina, a Fabio MacNamara *La bien pagá*, vestidos

¹⁹⁹ Emitido en dicho programa de TVE2 el 29 de enero de 1985.

ambos al estilo decimonónico en un decorado abarrotado de elementos de aspecto *kitsch*. No sólo se muestra a través de la televisión la escena montada, sino que se produce una *mise en abyme* al entrar la cámara en el plató y pasar la filmación a formar parte de la diégesis fílmica. El artificio y la teatralidad, con una planificación frontal y con la visibilización de la enunciación al mostrarse a los cámaras grabando, marcan esta escena.



¿Qué he hecho yo para merecer esto! (Pedro Almodóvar, 1984) y *Tráiler para amantes de lo prohibido* (Pedro Almodóvar, 1985)

5.2. La publicidad.

El discurso publicitario se ha convertido en uno de los principales campos de innovación audiovisual, especialmente con la consolidación de la sociedad del bienestar a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando el consumismo llega a toda la población occidental de forma generalizada y la televisión se convierte en un electrodoméstico común en los hogares. El cartel publicitario, el anuncio en prensa o la cuña radiofónica son sustituidos por los anuncios televisivos, produciéndose una revolución en la recepción de los productos. La persuasión seguirá siendo explotada, pero para ello apelarán ahora al espectador con el sistema multicódigo de la pequeña pantalla: grafismo como en los carteles, eslóganes como en la radio, e imagen en movimiento como principal novedad.

Si bien en publicidad la función referencial -informar del producto dando detalles del mismo- es desplazada progresivamente por la función conminatoria -impulsar a la compra- (Martin, 1982:91-2), con la televisión -e Internet en nuestros días- este proceso fue revertido en cuanto la imagen en movimiento tiene una indudable naturaleza referencial. Aún así su valor connotativo seguirá siendo primordial por su

capacidad de incitar al consumo al individuo. Este valor meramente teleológico, criticado, entre otros, por autores de la Escuela de Frankfurt²⁰⁰, no dejará de restar importancia a este importante discurso sociosemiótico, "que va de la realidad cotidiana a los mundos mágicos de adscripción de los productos publicitados" (Hellín Ortuño, 2007):

En el caso del período que nos ocupa -la era de la televisión, o era neobarroca, como la ha definido Omar Calabrese- ese marco ya no está articulado en torno al papel dominante de lo que Althusser denominó el aparato ideológico "escuela", sino que se rige por los principios epistemológicos del aparato que ha ocupado su lugar: los *mass media*, de quien el primero acaba asumiendo las reglas y normas de funcionamiento. De entre esos principios, el más importante es el de la publicidad; ese principio que Jean Pierre Voyer definió como la capacidad de un discurso que habla de lo que no vende para poder vender mejor aquello de lo que no habla. (Talens, 1995a:76)

El lenguaje de la publicidad en televisión no es autónomo ni espontáneo, si no que estas piezas audiovisuales "mantienen una relación fructífera con otros discursos audiovisuales" (Gordillo Álvarez, 1994:793). En este sentido el cine se convierte en un recurso muy recurrente por las asociaciones connotativas de carácter positivo -*glamour*, por ejemplo- con el séptimo arte. De ahí que sea más que habitual la presencia de estrellas de la gran pantalla en estas piezas comerciales. El cine, además, proporciona llamativos recursos formales a la publicidad, que permiten la captación de la atención de los telespectadores para evitar el zapeo.²⁰¹ Entre las principales características de los anuncios para televisión sobresale el hecho de que tienen un sustancial carácter lúdico, con el objetivo de interpelar de forma más eficaz al espectador, y en este sentido el cine, nacido con este objetivo, se muestra como modelo muy eficaz.

En las películas de Almodóvar vemos cómo tiene cabida el uso paródico del discurso publicitario televisivo al incluir anuncios "plagados de bromas conceptuales

²⁰⁰ "La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. Cuanto más absurda aparece ésta bajo el monopolio, tanto más omnipotente se hace aquélla. Los motivos son, por supuesto, económicos" (Horkheimer y Adorno, 1969:192).

²⁰¹ Piénsese en el anuncio de Martini en el que un atractivo joven con traje de chaqueta emula al Jean-Paul Belmondo de *Al final de la escapada (À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, al acariciarse los labios.

manifiestamente burdas" (Bonet y Palacio, 1983:50).²⁰² Un ejemplo de esto lo hallamos en "la imitación burlesca de un anuncio de café de televisión" (Hopewell, 1989:446) en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, donde un abnegado amante tropieza portando una taza de esta bebida, vendida en el eslogan como "un café que nunca olvidarás", a la cama de su amada, y al tropezar le abrasa la cara desfigurándole el rostro. O en el anuncio de *Bragas Ponte de Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, donde se parodia a la película *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974).²⁰³ Lo que interesa en estas propuestas es el uso connotativo de la imagen, usando el lenguaje propio de este tipo de piezas audiovisuales de un modo paródico. Lo referencial queda excluido por lo ficcional -lo que interesa es el gag, no el producto vendido, evidentemente creándose microrrelatos que conducen a una comicidad desprejuiciada, y donde lo escatológico tiene total cabida-

En contra de lo dicho por Antonio Holguín, quien ve en estos *spots* una doble visión, como "un «guiño» a la propia sociedad de consumo, y [...] una crítica ácida al papel del machismo en la sociedad actual" (1994:134), pensamos que su uso es meramente lúdico, un ejercicio expresivo sin ningún deseo de denuncia ideológica. Los modelos patriarcales representados aquí no son más que una reduplicación de los presentes tradicionalmente en la publicidad televisiva, cuyo lenguaje Almodóvar utiliza para crear escenas autónomas, con la parodia como estrategia discursiva. En este sentido trabajos de su primera etapa como *Blancol* vienen a demostrar este interés por generar diversión a partir de auténticos mitos populares televisivos.²⁰⁴

²⁰² El propio director manchego así explicitará su interés por este lenguaje: "Mantengo una relación muy ambivalente con la publicidad, que me divierte y me gusta tanto como me horroriza, es decir, muchísimo. [...] El género publicitario me interesa en tanto que género cinematográfico. [...] Además, la publicidad es, en principio, el espacio de creación más abierto a la demencia cómica, al humor, al surrealismo. Por eso siempre meto algún anuncio en mis películas. Y también porque mis películas son muy urbanas: la publicidad es como un mueble en los pisos de los ciudadanos, forma parte del decorado y de la disposición interior" (en Strauss, 2000:52).

²⁰³ El carismático sillón de mimbre donde la protagonista de la película francesa se sentaba servía en la película de Almodóvar de marco para la última parte del *spot* dedicado a unas bragas multifunciones (desde absorber la orina a perfumar los pedos o proporcionar placer sexual). Es una reinterpretación del cine, de un mito popular de aquellos años, dándole un nuevo uso paródico.

²⁰⁴ Es interesante indicar también cómo estos anuncios son mostrados a menudo a través del televisor, haciendo referencia a su presencia en la sociedad.



Anuncio de café en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984)

5.3. La fotonovela y el cómic.

La historia del cómic tiene en España su versión local, el tebeo. El origen del término hay que buscarlo en la publicación infantil *TBO*, fundada en 1917, donde junto a las historietas de humor para un público joven se podían encontrar otros contenidos, como pasatiempos, ilustraciones para colorear o recortables.²⁰⁵ Además, hay que señalar el hecho de que Barcelona se convertiría durante gran parte del siglo XX en el epicentro de la producción nacional -aunque habría que añadir en una etapa posterior a la Escuela Valenciana u otras publicaciones dispersas por todo el país-.

La época de la posguerra fue especialmente próspera para los tebeos. Se incrementó la producción, llegándose a alcanzar sus cifras más altas de distribución. La facilidad para comprar -e incluso alquilar- los ejemplares en los quioscos, y su precio asequible, facilitó una amplia difusión. A pesar de haber aparecido ya las primeras publicaciones para adultos, seguía siendo el público juvenil el objetivo de estas editoriales. Esto provocó que la censura pusiera especial atención a los contenidos para evitar que estos pudieran subvertir a la juventud española. Con este fin se aprobaría en 1955 un decreto sobre ordenación de la prensa infantil y juvenil, imponiendo una reducción de la cuota de mercado a las publicaciones extranjeras de sólo el 25 por ciento. Y en 1962 se creaba la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles que, entre otras medidas, tomaría una importantísima decisión al limitar en 1964 la presencia de la violencia y provocando consecuentemente la desaparición de numerosas publicaciones de superhéroes. De esta época sobresalen las historietas de aventuras de *El Guerrero del Antifaz*, *El Capitán Trueno*, *El Jabato* o *Roberto Alcázar* -

²⁰⁵ De periodicidad semanal, su publicación continuaría hasta 1998, siendo editado sucesivamente por los socios Buigas, Estivill y Viñas, y luego más tarde por las editoriales Bruguera y por Ediciones B.

todos modelos masculinos-, o bien otras de humor, como las de la denominada Escuela Bruguera con autores como Francisco Ibáñez y *Zipi y Zape* (1948) o José Escobar y su *Mortadelo y Filemón* (1958).

Junto a estas dos categorías, muy populares en la época, habría que mencionar a una tercera: los tebeos para el público femenino. Dentro de este género podríamos citar algunas publicaciones de Bruguera como *Sissi* (1958-1963), *Blanca* (1960-1963) o *Lily* (1970-1985). Suponían una versión edulcorada de las relaciones amorosas, usando una iconografía melosa en tonos pastel.

Nos referimos al tebeo para chicas, a las publicaciones dirigidas a un público fundamentalmente femenino, desde los cuentos de hadas hasta las publicaciones románticas y las novelas gráficas. Afortunadamente, el paso del tiempo no ha logrado que prestigiosas autoras de la talla de Carmen Barbará, María Pascual, Juanita Bañolas o la entrañable Purita Campos, creadora de Esther, hayan caído en el olvido. (García-Aranda, 2011:6)

A estas publicaciones les antecederían en los años cuarenta revistas como *Mis chicas*, *Florita*, *Mariló* o *Lupita*. Todas tendrían un objetivo fundamental: además de entretener a las jóvenes féminas actuarían como herramienta ideológica con la "que la clase media procuraba mantener perfectamente inviolable un *apartheid* educacional entre los dos sexos" (Moix, 2005:184). Nos interesa especialmente este fenómeno por dos razones: la presencia del melodrama romántico habitualmente vivido por las jovencitas protagonistas y la estética *kitsch* de estas historietas. Estas dos características convierten a este subgénero en un trasunto de literatura rosa, aunque ahora adaptada a la edad de sus jóvenes lectoras.²⁰⁶

El término "tebeo" comenzaría a perder vigencia a partir de los setenta con la aparición en nuestro país del término anglosajón "comic". Venía a identificar a otro tipo de historietas destinadas a un público más adulto. Aún así, la reivindicación del término

²⁰⁶ Antonio Holguín, aunque otorga excesiva transcendencia a la importancia de estas historias en el desarrollo de los personajes femeninos de la filmografía almodovariana, no deja de señalar intuitivamente el reflejo de las mismas en este cine: "La influencia de la comedia americana, la «comedieta española», Anita Loos y el cómic femenino, tipo *Super Lily* o *Esther*, han hecho que Almodóvar consiga en sus registros y tipos femeninos unos resultados sorprendentes" (Holguín, 1994:96). Su vinculación se debe a la coincidencia de intereses comunes y a la presencia de dos caracteres ya señalados: el melodrama y la estética *kitsch*.

tebeo -aceptado en 1968 por la RAE- comenzaría a hacerse notar entre ciertos medios del sector, especialmente en publicaciones surgidas en torno al periodo histórico de la Transición. Es el caso del prólogo de la primera edición de la revista *Star*, una de las pioneras del *underground* español y fundada en 1974. Si bien en el propio texto se hace mención de otras denominaciones como "historieta" o "comix", en las últimas líneas deja claro cuál es su preferencia terminológica:

Y así, sin hacer patria, luchando *contra para sin sobre tras* la guita, y controlando el desmadre con espuelas y plumero como hombres de pro, ahí va para ustedes, señoras y señores, un nuevo tebeo.

La aparición de las revistas *underground* aportó una gran vitalidad a este medio en el panorama internacional. Sus autores, para distinguirse del *comic* tradicional y romper con el origen etimológico (cómico) de la palabra, decidieron emplear el neologismo *comix*²⁰⁷. Con esta palabra designarían a una serie de historietas para adultos alejadas tanto del tono cómico tradicional como del *comic book* habitual, al que se transformó "en un objeto radicalmente nuevo" (Hatfield, 2005:113). Destinados a un público adulto, daban cabida a temáticas y formas provenientes de la contracultura norteamericana desarrollada a partir de los años sesenta.

Sin embargo, el verdadero *comix underground* no se consagrará hasta la segunda mitad de la década, cuando Robert Crumb lance en San Francisco *Zap Comix*, el tebeo que se convertirá en símbolo de la generación hippy posácido. (García, 2010:142)

Robert Crumb se convertirá así en el gurú del cómic *underground*. Su modelo será imitado tanto en Estados Unidos, en las publicaciones que irán surgiendo a su aliento, como en el resto del planeta. Uno de sus principales rasgos era la marginalidad, tanto en la producción como en la edición y distribución. Esto les permitió burlar los cauces oficiales de la industria y el tener que asumir una moral tradicional, contra la que se rebelarían, usando el sexo explícito como arma de guerra entre otros llamativos recursos. Su difusión internacional coadyuvó en la divulgación de la revolución juvenil de los sesenta, que vendría acompañada por la música *rock* y una estética contestataria. Así, los *comix underground*, "traducidos directamente en muchos países, rápidamente

²⁰⁷ La palabra *comix* fue usada por los creadores de las historietas de la contracultura estadounidense para diferenciarse del cómic tradicional aparecido en los medios de comunicación en el siglo XIX. Suponía una ruptura con el modelo hegemónico imponiendo un nuevo sistema amparado por el *underground*, formado en sus inicios por los miembros de la generación *beat* y los hippies.

dieron lugar a procesos de imitación y adaptación de los que surgirían tradiciones locales de cómic para adultos" (García, 2010:156). Sería el caso de España, con iniciativas como la del Cascorro Factory, ideada por Ceesepe y Alberto García Álix en 1976 para vender cómics *underground* en el Rastro madrileño, y que les impulsaría a crear fanzines propios.

Hay que recordar que gran parte de la responsabilidad en el nacimiento de este fenómeno en España le corresponde a la contracultura barcelonesa. De la mano de una nueva generación de jóvenes intelectuales surgidos de la burguesía catalana de los sesenta y comienzos de los setenta, conocida como la *gauche divine*²⁰⁸, introducirían una nueva modernidad en la ciudad, y se desarrollaría una escena *underground* que sería el caldo de cultivo ideal para la aparición de publicaciones contestatarias e irreverentes, como puede ser la aparición en 1973 del cómic *El Rollo enmascarado*²⁰⁹. A su rebufo, y gracias al éxito de este rompedor fanzine, aparecerían nuevas publicaciones:

ya en 1974, en Barcelona, circulaban revistas como *Star* o *Ajoblanco*, con contenidos fuertemente libertarios y que al lado de temáticas próximas a la liberación sexual o las drogas, también reservaban un espacio para los primeros cómics *underground*. (Quaggio, 2014:194)

La ciudad condal, sede de las principales editoriales de tebeos desde hacía décadas, se convertía en la meca de los dibujantes más transgresores. Autores madrileños, incluso los del entorno de la Movida, comenzarán a participar en este fenómeno junto a autores que ya estaban instalados en la ciudad condal: Nazario,

²⁰⁸ Así habla el fotógrafo Oriol Maspons: "Pero, en general, la Gauche Divine era muy pija y muy estirada. Rosa Regàs se enfadaba porque todo el mundo la llamaba pija: «¡De pijos nada, éramos muy trabajadores en la Gauche Divine!». Para mí eso son chorradas. La palabra «pijo» no tiene nada de despectivo. Lo que pasa es que en la Gauche Divine no había gente de barrio. Éramos un poco crápulas, pero con elegancia: nunca dábamos escándalos. Los que no eran artistas o intelectuales no nos interesaban. A cambio de este elitismo, hicimos de Barcelona un lugar divertido y seductor" (en Barba, 2009:160). Manuel Vázquez Montalbán, en cambio, da una versión más ácida y distanciada de la Gauche Divine, aunque acusando a la política de haber reducido su valor al circunscribirlo a sus interés partidistas: "Sesudos rotativos madrileños, empecinados augures de nuestra política, se han planteado el tema-problema de la *gauche-divine*. Ellos sí que han liquidado prontamente la cuestión sustancial y han manipulado la expresión *gauche divine*" (1971:20).

²⁰⁹ La revista nace del encuentro personal y artístico entre Mariscal y Nazario en Barcelona. Juntos contactarían con más dibujantes y buscarían los fondos necesarios para su publicación. Comenzaron a distribuirla personalmente, atreviéndose a presentar elementos irreverentes. Aún así, debido a la entrada en vigor de la Ley de Prensa e Imprenta que prohibía publicaciones al margen del control del Estado, decidieron realizar el Depósito Legal, siendo la revista confiscada. A pesar de esto, tras la celebración del juicio en mayo de 1974, se le dio la razón a los editores.

Mariscal, Pàmies, Max, los hermanos Farriol... Juntos darían el pistoletazo de salida a este nuevo formato:

Los alrededores de la Plaza Real y la sala Zeleste de Barcelona se convertían en centros aglutinadores de una nueva agitación social y en la calle Comercio se preparaban para acoger a un inquieto foco de creación artística génesis del cómic underground español. (Dopico, 2005:33)

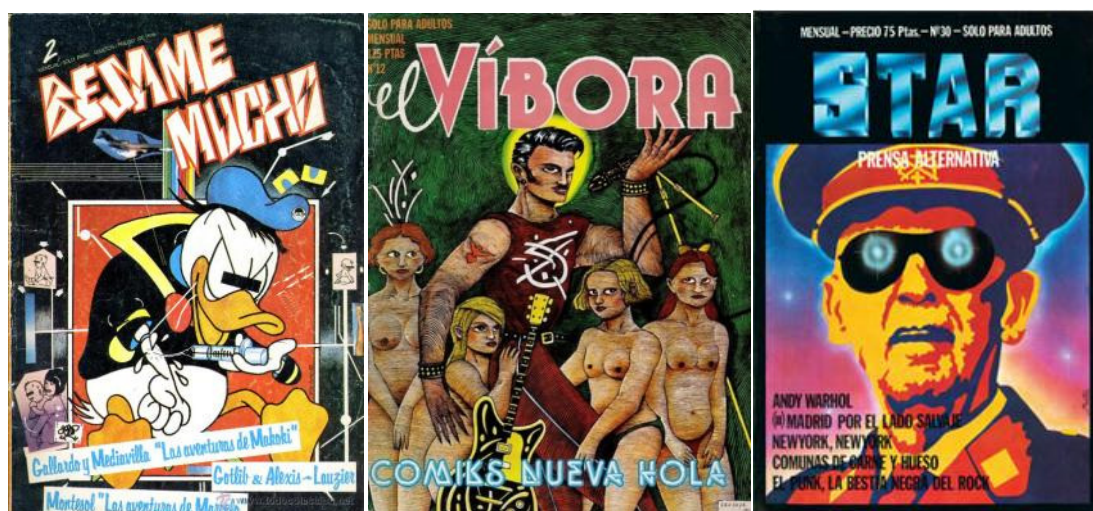
Estas revistas, de aspecto similar al de los tebeos convencionales, guardaban en su interior una serie de características que renovarían la estética tradicional de la historieta española, con una "enorme variedad temática y estilística, y sin obviar la mala calidad de buena parte de la producción basada solo en lo provocativo, cabe destacar las historias íntimas, de realidad e incluso análisis social" (Alcántara Llarenas, 2013:279). Suponían una reflexión sobre el tebeo como material artístico, ahora expuesto a la experimentación en sus aspectos formales:

sus autores desarrollaron un dibujo y una estética revolucionarias y vanguardistas, jugaban con la composición de la página y el esquematismo de grafismo y texto, la dramatización del juego entre blanco y negro. El uso de tramas y rayados manuales, ofrecían visiones no lineales en sus relatos y eran frecuentes la rotura de secuencias y la eliminación de referencias espaciales en el dibujo. (*ibíd.*:15)

Sus propias características, tanto de producción -a menudo de acabado artesanal- como de distribución²¹⁰ -mediante la venta personal, pequeños locales o distribuidoras muy pequeñas-, harían que se convirtieran "en un espacio de gran libertad gráfica y temática" (Pérez del Solar, 2013:29) aunque no estuvieron exentos de problemas económicos: "los relatos eran autoconclusivos debido en buena parte a las dificultades financieras para conseguir una continuidad en las publicaciones" (*ibíd.*). En cuanto a su contenido, al igual que en Estados Unidos, aparecerían temas como el erotismo, el sexo explícito, las drogas, la violencia, la crítica o la denuncia social. E incluso la sátira política hacía acto de aparición, como en el caso de *El Jueves*, fundado en 1977 y único superviviente de este sorprendente *boom* del cómic adulto en los setenta. Junto a la

²¹⁰ En el desarrollo de este género tendría una impronta esencial la creación de locales especializados en la venta de cómics. Estos establecimientos, asociados en el imaginario social al mundo de las historietas para adultos, cumplirían una función esencial a la hora de informar y disciplinar a su público (Hatfield, 2005:148).

pionera *Star*²¹¹ hay que señalar otras revistas importantísimas como *El Rollo Enmascarado* -primera entre las pioneras con su creación en 1973-, *El Víbora* o *Bésame mucho*. Vendrían a representar una ventana de exhibición pública de la contracultura española. Influenciadas notablemente por el *underground* norteamericano, estas revistas lograrán un posicionamiento clave en la subcultura española, con autores como Nazario, Ceesepe, Pons, Agust, el Hortelano, Gallardo, Pejo, Santana o Mariscal firmando estas historietas.



Drogas, sexo e irreverencia política en las portadas de revistas *underground*:
Bésame Mucho (Fortuny, nº 2, 1979), *El Víbora* (Ceesepe, nº 12, 1980), *Star* (Montxo Algora, nº 30, 1977)

Los personajes de la Movida madrileña sentirían un gran afecto hacia estos tebeos, "pero el único que puede alinearse con cierto sentido en la Movida es *El Víbora*, a pesar de que tenía su sede en Barcelona, no en Madrid" (Lechado, 2013:91). Almodóvar, como integrante del *underground*, participa en el ambiente del cómic escribiendo para publicaciones como la citada *Star* o *Vibraciones*, revistas y fanzines que servían para mostrar la nueva modernidad que estaba calando en España.

Habría que esperar a la consolidación de la Movida como fenómeno para que surja *Madriz*, la primera publicación propia de la capital que adoptaba -en su forma, no

²¹¹ Como ejemplo de la importancia en la dinamización cultural del sistema español con la introducción de nuevos modelos, valga la actividad realizada desde la revista *Star*. No sólo se dará cabida a nuevos dibujantes españoles con estéticas e historias rompedoras, sino que se rescatarán numerosas historietas de muchas de las principales figuras del *underground* norteamericano, propiciando así la difusión de esta estética. Al mismo tiempo que daba espacio a artículos sobre temas diversos como la sexualidad o las drogas, y se traducían a los autores *beatniks*, se hacían eco de las últimas corrientes en el mundo de las artes. En el ámbito teatral funcionaría como ventana del teatro pánico y el teatro alternativo, por ejemplo.

en su financiación- el modelo *underground*. Esta revista, auspiciada económicamente por el ayuntamiento de Madrid, sirvió para visibilizar a los dibujantes pertenecientes a la contracultura madrileña. Suponía una ruptura con el cómic tradicional que sorprendía a los medios generalistas -ya había llegado su repercusión a ellos-, recibiendo duras críticas por su voluntad de "aproximarse más a la experimentación. Muchos de los colaboradores habituales de la publicación «pasan», lisa y llanamente, de contar historia alguna" (Salado, 1985:57). El principal valor de *Madriz* residió en constituirse en la primera publicación *underground* de la ciudad "con suficiente calidad y originalidad como para hacerse notar entre la abundante producción barcelonesa y cubrir las expectativas de una revista de historietas madrileña" (Pérez del Solar, 2013:261). La otra publicación importante de la ciudad que se asociaría a la Movida sería *MMM* (*Madrid Me Mata*), bajo la dirección de Óscar Mariné y con la presencia de Moncho Alpuente en el Consejo de redacción: "Éste era, como *La Luna*, una revista de gente de, por, para y desde la Movida" (Lechado, 2013:93). A través de sus páginas, publicadas mensualmente entre 1984 y 1985, la revista actuaría como agitadora de la ciudadanía, "dejando para la posteridad una cabecera icónica de la que se apropiaron bares, tiendas y vendedores de camisetas" (Ordovás, 2012:21).

El papel del cómic en la cultura de masas es esencial. Menospreciado en sus inicios como forma de baja cultura, la concesión de prestigiosos premios de literatura a historietas -como el Pulitzer de 1992 a la novela gráfica *Maus, A Survivor's Tale* de Arte Spiegelman- vino a cambiar la visión sobre las mismas y a canonizarlas entre ciertos sectores de la crítica. Si bien su posición en el sistema sigue siendo periférica, los crecientes estudios académicos acometidos en torno a esta manifestación artística vienen a demostrar cómo se está realizando un proceso de legitimación artística de su discurso formal y narrativo compuesto por "códigos lingüísticos, icónicos, cromáticos y gráficos" (Cuñarro y Finol, 2013:268).

Uno de los primeros en analizar el lenguaje del cómic desde el ámbito académico español fue Román Gubern (1972), perteneciente a la *gauche divine* y gran estudioso del cine. Para el académico catalán el cómic "es una secuencia espacial, formada por pictogramas separados gráficamente pero relacionados estructuralmente, en los que pueden integrarse signos alfabéticos, con la finalidad de articular una descripción o una narración" (1993:34-5). Es interesante ver cómo sistematiza su

definición en torno a dos ejes: el espacial -como representación gráfica- y el estructural -que da coherencia a la sucesión de pictogramas-. De la correlación de ambos se produce el fenómeno narrativo, característica que a su vez le diferencia de la ilustración convencional.

Miguel Ángel Muro Munilla, citando esta definición, decide ampliar su significado, aunque cometiendo el error de fijarlo sincrónicamente atendiendo al soporte papel²¹². Para esta ampliación atenderá a la naturaleza comunicativa del medio, así como a su consideración ideológica y estética como producto de la cultura de masas:

medio de comunicación de masas, basado en imagen dibujada y por lo general, palabra escrita, en papel, con un código sencillo (en apariencia), y con tendencia a la rigidez o al estereotipo, de alta rentabilidad informativa, de finalidad predominantemente evasiva y transmisora de valores ideológicos instituidos, que puede tener cualidad estética, lírica o satírica; se realiza en unidades mínimas (viñetas o lexipictogramas) que se articulan entre sí, en secuencia, para formar una tira y, en su caso, unidades superiores (página, cuadernillo, *book*), con las que desarrollar una historia, un "gag" o un concepto. (2004:63)

En la opinión de Daniele Barbieri (Barbieri, 1993:14) existe una doble relación entre los lenguajes del cine y del cómic, dos manifestaciones artísticas de la cultura de masas. Por una parte existe una convergencia, debido a que tienen áreas expresivas comunes. Y por otro lado una adecuación, dado que al lenguaje del cómic le es más sencillo imitar lo expresado en el lenguaje del cine que encontrar equivalentes a su propia naturaleza expresiva, de ahí que use el tipo de encuadres desarrollados en el séptimo arte. Al igual que el cine, "los cómics precisan de planos o encuadres para poder visualizar la acción y crear la sensación de movimiento" (Cuñarro y Finol, 2013:279). A pesar de que el autor italiano realiza un interesante ejercicio comparatista entre estas dos formas artísticas -además de con la pintura, la literatura y el teatro-, establece una jerarquización que perjudica a las historietas, en cuanto no contempla una reciprocidad con las otras artes y niega, en esta clasificación de relaciones, la influencia del cómic en el cine. Autores como Robert Rodríguez o Quentin Tarantino vienen a

²¹² Habría que establecer una clara diferenciación entre el lenguaje y el formato. El desarrollo de las nuevas tecnologías nos aboca a un nuevo sistema editorial donde el papel queda como una de las alternativas a la hora de fijar el texto literario-visual: "Ese rehacer el aspecto externo deja una prueba formal y visible de ese intento por reubicar en el sistema cultural algo que sigue siendo cómic pero que entabla una dialéctica con otras formas expresivas plenamente asentadas" (Trabado Cabado, 2013:14).

demostrar que incluso en el seno del mismo Hollywood es posible encontrar esta interferencia -además de las numerosísimas adaptaciones al cine con más o menos fidelidad al medio original, como puede ser *300* (Zack Snyder, 2007)-.

Lo que es innegable es que el primer cine de Almodóvar estuvo muy influenciado por el mundo del cómic. Si Barbieri, como hemos dicho, expresaba la deuda del cómic con el cine, errando al considerar asimétricamente esta relación, no era menos importante el hecho de que las historietas *underground* contribuyeron a la genealogía de una estética cinematográfica determinada. Esto es patente tanto en las primeras películas de Almodóvar como en las de John Waters, por ejemplo. Esta forma de expresión, convertida en una de las herramientas de transmisión del ideario periférico *underground*, se convirtió en un modelo legítimo para su imitación. Su principal atractivo en España venía derivado de su sistema de distribución clandestino, que permitía la aparición de elementos subversivos contrarios a los que habían sido propugnados desde el Régimen durante décadas. Y por otra parte, resultaba muy llamativo lo novedoso del formato, que posibilitaba una apertura a las nuevas corrientes artísticas a la hora de diseñar las historietas. Esta metamorfosis del formato atraería así a gran parte de la Movida madrileña, que participaría en este fenómeno ya fuera activamente con la creación de publicaciones o bien como meros lectores.

Echando la vista atrás, en relación a la interferencia del cine de Cassavetes en el de Almodóvar, hablábamos tanto de la importancia de los actores en sus películas como de la forma de trabajar con ellos, más cercana al teatro que al cine convencional. Algo parecido encontramos en este nuevo medio. En el cómic vemos cómo se produce una *preceptualización* de los movimientos de los personajes más próxima al mundo de la escena que al séptimo arte:

Mientras el cine tiende habitualmente a una interpretación mimética de lo que consideramos el modo de actuar cotidiano entre nosotros, comportándonos y hablando, la interpretación teatral es, en general, mucho más distante y menos preocupada por ese mimetismo; sigue reglas propias, convenciones internas al género, modos de expresión de las situaciones, de los sentimientos y de las emociones que son totalmente suyos. (Barbieri, 1993:213)

En esta cita de Barbieri, al mismo tiempo que inocentemente se niega la posibilidad de que el actor ponga en escena un signo dramático no pre-codificado, se apunta hacia una mayor cercanía entre los códigos del cómic y el teatro. Con las máscaras del teatro grecolatino como muestra de la codificación de las expresiones teatrales -ejemplo rudimentario, puesto que sería ignorar la evolución del trabajo dramático del actor en los últimos dos milenios-, constatamos formas muy directas de representar la actitud de los personajes.

En la formación y fijación plásticas de los estereotipos visuales debió existir una gran interacción, no solo con el arte de la pintura, sino también con las tradiciones teatrales más arcaicas, con la tragedia griega y la comedia griega, cuyos espectáculos se contemplaban a bastante distancia y requerían gestos enfáticos, y luego con el teatro medieval y por supuesto con la *commedia dell'arte* italiana. Y los personajes dibujados de los cómicos y los estereotipos humanos que nos presenta el cine son "nietos" de aquellas viejas interacciones entre teatro y pintura, de las que son hoy sus últimos descendientes. (Gubern, 2013:25-6)

Este esquematismo en la caracterización de los personajes lo podemos vislumbrar también en el primer cine de Almodóvar y de Waters. Vemos que sus protagonistas carecen de profundidad psicológica, y que su aspecto físico actúa como elemento descriptivo de sus personalidades. Son personajes diseñados con trazo grueso y caracterizados a partir de ciertos elementos externos, como sucede en el caso de los encarnados por Fabio MacNamara en las primeras películas del director manchego.

Volviendo al mundo del *comix*, Almodóvar, aún no sabiendo dibujar, participó de diferentes formas en estas publicaciones *underground*. Escribiría textos recurrentes para *Star*²¹³, *Bésame mucho*²¹⁴ y *El Víbora*. Si bien para las dos primeras crearía relatos, en la tercera acometería un curioso formato, el de la fotonovela. Dada su falta de destreza para el dibujo, sería a través de este subgénero cómo realizaría su acercamiento más puro al cómic.

²¹³ Para *Star* escribiría "Anonadado (el nacimiento de dadá)" (1977, n.21, p. 37) y "La gorda camela" (1977, n. 25, p. 15).

²¹⁴ En *Bésame mucho* publicaría el relato "El triunfo del amor" (1981, n. 7, p. 26).

La fotonovela ha sido un género denostado tradicionalmente, perteneciente a la periferia, y considerado como incapaz de promover el buen gusto entre el público lector, que a su vez, como consumidor, es descalificado (Joanilho y Joanilho, 2008:532). Estimada una expresión de la baja cultura popular, no ha sido hasta los noventa cuando su estudio se ha considerado lícito. Jan Baetens, uno de los principales investigadores en esta materia, lo achaca al "prix bas [...], la banalité matérielle de sa présentation, sa diffusion hors librairie ou encore ses protocoles de lecture collectifs" (1993:36). Aún así, el investigador belga contempla en este formato un gran potencial dado que es un género "*á la portée de qui veut bien se l'approprier*" (*ibíd.*). Con este sentido se apropia Almodóvar de este género narrativo híbrido -entre el cómic por su apariencia formal con la combinación entre texto e imagen, y la fotografía como medio técnico de captación de la imagen- para realizar, con la ayuda tras la cámara fotográfica de Pablo Pérez Mínguez, de la obra *Toda tuya* (Almodóvar y Pérez Mínguez, 1982).

La fotonovela es considerada como una evolución del cómic derivada de la implantación en la sociedad del modelo cinematográfico. Muchas de estas obras constituían versiones en formato impreso de las películas de mayor éxito. Esto permitía una apropiación del mito cinematográfico, el poder llevártelo a casa, aunque en una versión en papel. Para ello utilizaba el impacto realista propio del séptimo arte. Esta hipótesis es defendida por Antonio Altarriba (1993) en su análisis de la fotonovela en el ámbito español. A partir de los años cuarenta se asiste a la entrada del lenguaje cinematográfico en el tebeo español, al mismo tiempo que comienzan a publicarse resúmenes de películas de éxito con libretos centrales repletos de fotogramas impresos. En 1951 se publica la primera fotonovela en la revista para jovencitas *Chicas* -que a su vez incluía historietas-. Desde el principio, pues, se crean pensando en un público femenino, produciéndose una asociación inmediata entre *medio de expresión* y *género* (*ibíd.*:42-3). Este subgénero para mujeres seguiría desarrollándose hasta alcanzar su etapa dorada a comienzos de los años setenta.²¹⁵ Así, dejaría multitud de adaptaciones de obras de literatura rosa de autoras como Corín Tellado, cuyas fonotovelas, con el

²¹⁵ Así describe Andrés Amorós las características de estas publicaciones en España: "Las fotonovelas suelen costar quince pesetas. (Hay otras «minifotonovelas» semanales, a menor precio). El tamaño, calidad del papel y presentación no es inferior al de revistas como TRIUNFO o «Gaceta Ilustrada». Las fotos, en conjunto, son bastante buenas, con portada y contraportada a todo color. Además de la fotonovela propiamente dicha, suelen incluir el horóscopo, una novela corta, consultorio sentimental, secciones de modas y cocina, consejos de belleza, comentario de discos, programas de TV y solicitudes de correspondencia entre los lectores. Insisto en que [...] van a plantear una durísima competencia, tanto para las novelas rosas como para las revistas femeninas" (Amorós, 1970:28).

melodrama como modelo, perpetuarían, "a través del discurso, la identidad femenina y masculina de los estereotipos vigentes en esa época [...] donde la mujer cumple el rol de esposa-abnegada y el varón el de marido-protector" (Amaya García, 2011:106).

No obstante, su primer momento de popularidad llega un tiempo antes, en torno al año 1962, con su vinculación al cine español. Se producía una prolongación del imaginario cinematográfico, ahora en formato papel, a través de la reproducción de fotogramas de películas. De paso, se reforzaban tanto el *star system* nacional como el ideario nacionalcatolicista presente en estas películas. Estamos hablando de las fotonovelas publicadas en la colección *Cinéxito*,

en la que se incluyó una selección de textos ilustrados de las principales películas en pantalla sobre artistas famosos (Joselito, Marisol, etc.) y superproducciones cinematográficas: *Marisol es un rayo de sol* (1962), *Ha llegado un ángel* (1962), *Rey de Reyes* (1963), *El Cid* (1963) y *Marisol en Tómbola* (1963). (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2012:36)

Este formato tendría una interesante mutación posterior con las fotonovelas pornográficas, dirigidas esencialmente a un público masculino. Ante la falta de reproductores de video domésticos, y dada la vergüenza habitual de acudir a una de esas salas X que comenzaron a proliferar por todo el país con la llegada de la democracia, estas publicaciones se convirtieron en una opción totalmente válida para poseer cine porno en las propias casas de forma discreta, aunque fuera a través de la reproducción de sólo algunas de esas imágenes. La liberación sexual había llegado a todos los lugares, incluidos los quioscos.

Sin lugar a dudas la potencialidad cinematográfica o cinematograficidad de la fotonovela fue el atractivo mayor para Almodóvar. Le permitía experimentar con el formato del cómic al mismo tiempo que dirigir a sus actores, de forma muy similar a como se haría en el cine. En *Toda tuya* reproduce el modelo de las fotonovelas pornográficas a través de la adaptación de sus relatos de Patty Diphusa, personaje encarnado en esta ocasión por Fabio MacNamara. El argumento es el siguiente: un asesino irrumpe en su casa y Patty, excitada, lo corteja mientras él intenta matarla; llegan cuatro policías y el asesino se esconde; los agentes se excitan al verla y le hacen

el amor; finalmente, los policías dejan la casa y el violador sale de su escondite al grito de Patty de "¡soy toda tuya!".

En esta fotonovela podemos encontrar algunas de las constantes que serán desarrolladas en la obra posterior de Almodóvar. En la parte superior de la página 74 (ver imagen) se recoge un monólogo telefónico de Fabio MacNamara con una amiga. El uso del teléfono remite a la fijación de Almodóvar con la obra de Cocteau *La voix humaine* y la adaptación en sus películas (ver capítulo noveno), mientras que la estructura y el contenido del texto de los bocadillos son replicados en otras escenas importantes de su carrera. Son textos confesionales que no temen mezclar el elemento humano con otros cómicos hilarantes, como éste de *Toda tuya*:

Claro bonita, eres tan joven. Yo ya he probado... / todo. De niña fui ye-yé, después beatnick, e inmediatamente... / me convertí en hippy. En Marruecos hice trata de blancas. / Después fui agente de la Cía y escribí mi primer libro... / de memorias. Me casé. La mala conducta de mi marido... / en la cama me empujó al feminismo. Fui rockera heroinómana... / punkera, pop y neorromántica. Como comprenderás / ahora no sé qué hacer con mi vida...

En *Todo sobre mi madre* hallamos un par de divertidos ejemplos en la boca de la Agrado que siguen esta misma estructura, tanto en el monólogo en el teatro como en el diálogo con Huma Rojo mientras esperan la llegada del ascensor:

Huma Rojo: Oye, Agrado, ¿tú sabes conducir?

Agrado: Sí, de joven fui camionero. En París, justo antes de ponerme las tetas. Luego dejé el camión y me hice puta.



Escena del ascensor de *Todo sobre mi madre*
(Pedro Almodóvar, 1999)



Toda tuya, de Pedro Almodóvar y Pablo Pérez Mínguez en *El Víbora* (n° 32-33, 1982, p. 74)

Esta fotonovela puede ser además vista como un *storyboard* improvisado para la película *Laberinto de pasiones*, en concreto para la escena de la sesión de fotos para una fotonovela -esta escena también podría ser entendida a su vez como un *making of* de *Toda tuya*, creando un atractivo juego especular-. Fabio MacNamara aparece siendo atacada por un asesino sádico que intenta matarla con un taladro, mientras es fotografiada por Pablo Pérez Mínguez y es dirigida por el propio Almodóvar. De forma más explícita que en la pieza para *El Víbora*, vemos aquí la violencia, de tintes *gore*, uno de los rasgos por otra parte más característicos del cómic *underground*. El tono autoperódico, eso sí, domina toda la propuesta, inyectando un sentido del humor surrealista a la escena. Supone además una muestra más de cómo se integran en el cine de Almodóvar ciertos elementos del repertorio periférico y pertenecientes a la baja cultura.



Pedro Almodóvar, Fabio MacNamara y Pablo Pérez Mínguez en *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982)

La fotonovela como forma cultural también está presente en su película de debut. En la secuencia inicial, Pepi pega cromos en una fotonovela que adapta la película *Superman II* (1980), de Richard Fleischer. Estas formas de cultura popular, que además de fotonovelas son ejemplos de *merchandising*, se dan así la mano en el arranque de la película de Almodóvar más deudora con el cómic y sus diferentes subgéneros.



Secuencia inicial de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)

Otra de las características que comparten las primeras películas de Almodóvar con el lenguaje del cómic es la *autoconclusividad* del encuadre. En *Laberinto de pasiones* y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, dos filmes de estructura fragmentaria, asistimos a escenas autónomas, normalmente rodadas en uno o varios planos.²¹⁶ El carácter frontal de los mismos, y el desarrollo de la acción en su interior, remite a la viñeta de la historieta. Además, la presencia de una sintaxis muy rudimentaria -donde el plano y contraplano se convierte en el recurso más sofisticado- aproxima estas películas al lenguaje del cómic-. Se delega en el lector la responsabilidad de completar los vacíos y de realizar los enlaces entre unas viñetas -o encuadres- y otras: "la transición de una viñeta a otra debería tener una función activa en la

²¹⁶ En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, la idea clásica del superhéroe es llevada al extremo y convertida en un pastiche. Los planes de venganza de Pepi son llevados a cabo en Madrid, una ciudad que adquiere una reconfiguración fruto del tratamiento pop de la misma, muy cercana a la propia del género del cómic: "La ciudad se revela en el cómic como un espacio mítico; la complejidad psicológica de héroe y villano cumplen sus expectativas de acción en la versión interpretativa que cada uno posee del espacio. Para el héroe, el espacio urbano es un complejo sistema de equilibrio y su ética neocatólica le mueve a conservar ese equilibrio donde la protección del más débil encubre su única posibilidad de conocerse a sí mismo y de reforzar su función mesiánica al mismo tiempo que alienante dentro del grupo" (García Pérez, 2006:209).

producción del argumento, en lugar de explicar detalladamente y sin sobresaltos la progresión de una historia de la que ya es consciente el lector" (Baetens, 2008:177). Una consecuencia de esta característica de la historieta en el cine de Almodóvar es el carácter autónomo del plano, que si bien no llega a los límites de las primeras películas de Fassbinder -planos frontales estáticos de conjunto habitados por personajes lacónicos-, sí hay una renuncia al fuera de campo. La cámara enmarca al personaje y la acción ocurre dentro del encuadre y con los elementos visibles en el eje de mirada del personaje que marca la escena (como ejemplo, véase el fotograma de la escena de la boda de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* del apartado 4.2.4).

Dentro de esta pobreza -o transgresión- en el uso del lenguaje cinematográfico hay que destacar el empleo de las didascalias diseñadas por Ceesepe para *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*²¹⁷ -como "A la mañana siguiente"-, usadas por su economía a la hora de expresar la temporalidad, para indicar el cambio de espacio o mostrar los estados de ánimos de sus personajes (García-Olano, 2013). La elipsis, así mismo y dentro de esta lógica, es otros de los recursos propios del lenguaje del cómic (Castillo Vidal, 2004:256) que es usado en esta película para solventar los problemas narrativos derivados de la construcción de la temporalidad. Gracias al modelo del cómic, se solventan así las deficiencias de una sintaxis fílmica poco desarrollada.



Didascalias en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*
(Pedro Almodóvar, 1980)

²¹⁷ La presencia de las didascalias permite una lectura global de la película -o al menos de algunas escenas- como fotonovelas: "Pepi [...] es sumariamente violada por un policía; pero la mezcla de primeros planos muy exagerados y títulos explicativos insertados convierten esta escena en toda una página de fotonovela" (Hopewell, 1989:445). Lo mismo podría decirse de otras de sus primeras obras, como "*Folle, folle, fólleme Tim* (1978), su primer largometraje, cuyo referente más próximo sería la fotonovela, nueva incursión en el infierno de la pareja, con sus cegueras y sus miserias" (Bonet y Palacio, 1983:50).

La estética del cómic no sólo se imbrica en la narración fílmica en estas primeras películas, sino que además está presente de manera más o menos evidente a través de algunos paratextos como los carteles. Esta influencia del cómic queda manifiesta en la elección de artistas que se prodigaron en este campo, como Ceesepe²¹⁸, Iván Zulueta²¹⁹, Carlos Berlanga²²⁰, Óscar Mariné²²¹ o Javier Mariscal²²². Precisamente sería con éste último con quien Almodóvar publicaría la novela ilustrada²²³ *Fuego en las entrañas* (Almodóvar y Mariscal, 1981), una alocada historia acerca de un magnate chino que desea vengarse del despecho de sus mujeres a través de las compresas que fabrica. Lo escatológico vuelve a estar presente en su cine, como ya sucediera con los anuncios de las bragas Ponte, pero en esta ocasión a través de otro tipo de discurso artístico, demostrando la porosidad de todas estas manifestaciones artísticas.

²¹⁸ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *La ley del deseo*.

²¹⁹ Cineasta y artista plástico, autor del cómic *Supermal* (1973) y de los carteles de *Laberinto de Pasiones*, *Entre tinieblas* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*

²²⁰ Autor del cartel de *Matador*, Berlanga era hijo del cineasta Luis García Berlanga. Formó parte de grupos como Kaka de Luxe y fue cofundador del fanzine *Terry*, donde publicaría historietas. Dibujó cómics también para el diario *ABC*.

²²¹ *Todo sobre mi madre*.

²²² *Los amantes pasajeros*.

²²³ Si bien en la prensa ha aparecido la denominación "novela gráfica" (o "libro híbrido") para referirse a esta obra, desechamos esta posibilidad dado el obvio desequilibrio existente entre la manifestación verbal y la icónica a favor de la primera. Preferimos así llamarlo "novela ilustrada". Si atendemos a las tres categorías de novela gráfica expuestas por Roger Sabin ninguna se ajusta a la obra citada: ni es un cómic de gran extensión, ni está inserto dentro de una serie y no es una compilación (1993:66). En este sentido se manifiesta también Jan Baetens: "Generalmente, la transposición mecánica y servil de un guión completamente finalizado, que el artista gráfico no puede modificar de ninguna manera, se ve como una práctica castradora que impide al cómic o a la novela gráfica convertirse en una muestra de verdadera literatura" (2008:174).

Capítulo 6.
REPERTOREMAS TEATRALES.

6. REPERTOREMAS TEATRALES.

En la obra de Almodóvar es posible encontrar diferentes vínculos con el mundo del teatro. Por una parte podemos distinguir la asunción de ciertos presupuestos estéticos de la escena en su cine, y por otra se puede intuir su paso por el teatro independiente español de los setenta. En este apartado, no obstante, queremos dejar constancia de parte del repertorio teatral activo en la obra almodovariana, de forma que se pueda discernir cuáles son las claves del empleo de ciertos repertoremas que aparecen en sus películas. Si bien en el capítulo siguiente abordaremos de lleno los procesos de inscripción fílmica de diferentes intertextos escénicos -y sus relaciones con el lenguaje espectacular-, vamos a aprovechar este apartado para mencionar diferentes modelos que operan -mediante una reinterpretación muy sui géneris- en estas películas, ciñéndonos especialmente al periodo histórico de la Transición.²²⁴

Encontramos en el sistema cultural español de esta época tanto formas teatrales que perpetúan el estilo tradicional como algunos otros intentos de renovación en consonancia con lo que estaba ocurriendo en la dramaturgia internacional. Si bien estas tentativas de regeneración teatral tardaron en cuajar, a pesar de los diferentes intentos de crear un teatro vanguardista en España desde comienzos del siglo XX, no por ello hay que menospreciar su valor.

Así, podemos decir que coexisten durante la Dictadura y la Transición el neorrealismo, el simbolismo crítico y otras formas de experimentación en la escena llevadas a cabo entre los años cincuenta y sesenta por los teatros universitarios (1950-1960), por el teatro independiente (1960-1970), por el Nuevo Teatro Español o *underground* (1970 y 1980), o ya en los noventa por un teatro Neovanguardista (Sánchez, 2007:141) que venía a superar los prejuicios de una escena acomplejada por provinciana, y que tendría su consolidación con la irrupción de figuras de repercusión internacional como Calixto Bieito o Angélica Liddell.

²²⁴ En este análisis sólo nos ocuparemos de las formas espectaculares que entroncan con una visión del teatro tradicional. La danza, por ejemplo, será uno de los temas que ampliaremos más adelante.

6.1 La escena española durante la Transición.

En este convulso momento histórico de la Transición, así como en los años precedentes, conviven en el repertorio teatral básicamente tres géneros. El primero se corresponde con la comedia burguesa, que continúa la senda consolidada por Jacinto Benavente tras ganar el Premio Nobel en 1922 y su éxito en las carteleras capitalinas. Como principal novedad en este periodo hay que señalar la incorporación de elementos del vodevil y del teatro de variedades, provocándose además una progresiva sexualización de la escena a medida que la censura se fue relajando.

Por otra parte, el drama se convierte en el principal refugio de intelectuales, desde donde realizarán un ejercicio crítico de la realidad de forma más o menos velada y siguiendo el modelo del teatro naturalista.²²⁵ Y por último, aparece el teatro experimental, con el objetivo de introducir las vanguardias en la escena española, esa renovación estética iniciada en la escena europea especialmente a partir de la década de los sesenta y ausente en el panorama español. El lugar central del canon, evidentemente, lo ocupó el primer ejemplo, la comedia de tradición benaventina, un teatro popular agraciado con el beneplácito del público que era menospreciado por la crítica por su degeneración en un mero divertimento sin ninguna aspiración artística. Mientras, el teatro político irá adquiriendo mayor importancia a medida que la sociedad se va interesando sobre su propia realidad sociohistórica. El teatro de vanguardia, en cambio, permanecerá en la periferia hasta que con el paso del tiempo, y gracias a la labor de la crítica, se vaya produciendo una traslación dentro del sistema, y lo experimental, o no-realista como lo llamó Ruiz Ramón (1978)²²⁶ en oposición a los otros modelos vigentes,

²²⁵ Con el objetivo de lograr verosimilitud y objetividad en lo narrado encima de las tablas, el teatro realista se postula como un estilo absolutamente eficiente en el repertorio teatral español del momento: "la escena naturalista es el receptáculo en el que se van a inscribir los personajes y universos de todo aquel teatro que, ya sea de signo proletario, burgués, realista-social, marxista o político, recaba para sí alguna de las múltiples denominaciones que unifican precariamente sus diferencias bajo el común marbete realista" (Berenguer y Pérez, 1998:20).

²²⁶ Este concepto viene a definir la evolución de la escena española gracias a la asunción de nuevos modelos teatrales foráneos a partir de finales de los cincuenta: "A lo largo de la década siguiente, la del 60, aparece, aunque muy pocas veces sus obras lleguen a los escenarios, otra nueva promoción, tan castigada por la censura como la anterior, caracterizada en términos generales por su rechazo del realismo, al que consideran en cierto modo como superado o inviable, y por su interés experimentalista en las nuevas formas del teatro de vanguardia occidental, desde las del llamado «teatro del absurdo» hasta aquellas obras que proceden del *boom* Artaud y su teatro de la crueldad, de la ola brechtiana, muy particularmente abordada, o de las distintas formas del grotowskismo, el happening o los diversos modos del teatro ceremonial y colectivo, a mitad de camino a veces entre el circo trascendente y el

irá ocupando un lugar más central en el sistema gracias al apoyo, entre otros, de la institución académica (véase Kermode, 1979).

A pesar de esta aparente variedad, la oferta en las carteleras teatrales se reducía en la práctica al primer tipo, quedando los otros casos -especialmente el experimental- relegado a un carácter marginal. Este fenómeno no pasó desapercibido, como lo demuestra la preocupación de parte importante de la intelectualidad por el menosprecio de formas teatrales más elevadas a favor de otras que sólo buscaban un rédito comercial inmediato (véase Torrente Ballester, 1965). La situación no cambiará demasiado en los años siguientes, y en la Transición asistimos a una situación muy delicada para el teatro español a pesar del "aumento de salas teatrales, especialmente en Madrid, [...] así como la proliferación de los cafés teatro" (Ruiz Ramón, 1981:447). El pesimismo imperante en el sector durante el franquismo -por un teatro rancio, ajeno a los cambios que se estaban produciendo en la escena internacional²²⁷- se ve agravado durante los primeros años de la democracia por las catastróficas cifras de desempleo que se dan entre los profesionales, llegando al ochenta por cierto entre 1975 y 1982 (Ilie, 1995:28). En el origen de este desastre se hallaban múltiples factores, entre los más importantes la competencia de la televisión, ya omnipresente en todos los hogares españoles. Entre el resto de factores se encontraban también "el alto precio de las localidades, unido a la crisis económica" (García Lorenzo, 1980:448), o incluso "la inseguridad ciudadana por el aumento de la delincuencia y que no invita a salidas nocturnas" (*ibíd.*).

Además de todos estos contratiempos, existía otra serie de inconvenientes cuya responsabilidad recaía directamente en el propio mundo del teatro. El público, con el tiempo, demandaría una renovación tanto temática como formal de la escena. Lo político comenzaría a convertirse en un tema muy demandado, dando lugar a un teatro *progre* que actuaba como reflejo de los cambios ejercidos en la sociedad. Este carácter crítico se incrementaría notablemente con la relajación y posterior eliminación de la censura, cuyo impacto tendrá también consecuencias en sentidos muy diversos, como la

sociodrama político antiburgués. A esta promoción la denominaremos desde ahora, aunque matizaremos más tarde, «no-realista» (Ruiz Ramón, 1978:170).

²²⁷ Muchas eran las razones esgrimidas para que se produjera esta situación: "Dado que en España existe la censura, dado que el público teatral procede de la pequeña burguesía, dado que el régimen político actual posee unas determinadas características, el escribir aquí implicaba la aceptación de tales factores" (Monleón, 1976:33-4).

aparición de un teatro donde el sexo se convierte en el principal reclamo. Así, asistimos al primer desnudo del teatro español en 1975, en concreto de la actriz María José Goyanes en *Equus*, de Peter Schaffer, y con dirección de Manuel Collado²²⁸.

Este deseo de renovación estética tiene su principal altavoz en las publicaciones teatrales que nacen, o toman un nuevo rumbo, durante estos años. Estamos hablando de revistas que vendrían a descubrir, en muchos casos, la teoría del teatro tanto al mundo profesional como al de los aficionados. *Pipirijaina* (1974-1983), *Primer Acto* (1957-), *El Público* (1983-1992) o *Yorick* (1965-1974) se convirtieron -y siguen constituyendo- una excelente fuente de información para entender el desarrollo teatral de estos años. La labor realizada por críticos como José Monleón o Jerónimo López Mozo sería esencial para el cambio que había de ejecutarse, realizando en ocasiones brillantes ejercicios hermenéuticos que ilustraban a un público novel en estas nuevas prácticas teatrales.

El debate sobre la situación del teatro español fue un tema muy recurrente en estos años. Dentro de este contexto de ejercicios de autocrítica hay que mencionar la trascendencia del encuentro conocido como *La mesa de Blumenthal*, organizado por el departamento de Estudios Ibéricos de la Sorbona en 1972.²²⁹ En este contexto académico se reunió a autores del exilio con otros que habían permanecido en España, a veces realizando un teatro veladamente crítico con el Régimen. Entre los asistentes hallamos a Fernando Arrabal, José Ruibal, Francisco Nieva o Miguel Romero Esteo. La principal conclusión de este evento fue constatar la disparidad creativa, donde se hallaban tanto ejemplos contestatarios con el franquismo y/o el teatro de la época, como muestras de completa sumisión a lo comercial de un teatro artísticamente nulo. Urgía una profunda renovación, pero las instituciones no colaboraban, de ahí el sentimiento de frustración tras la finalización del encuentro.

²²⁸ Obra estrenada el 15 de octubre de 1975 en el Teatro de la Comedia de Madrid por la compañía Manuel Collado. Versión española del texto original por Vicente Balart. Reparto: Margot Cottens, Ana Diosdado, María Teresa Cortés, María José Goyanes, José Luis López Vázquez, Juan Ribó, Luis Peña, Manuel Sierra y Biel Moll. Debemos recordar que Manuel Collado, miembro de la compañía teatral independiente Los Goliardos, emprendería esta aventura como productor y director tras la desintegración de la misma.

²²⁹ De gran trascendencia también fue el Congreso y Festival celebrado en Valladolid en 1966 bajo el nombre de *Nuevo Teatro*, con el objetivo de aglutinar a los grupos teatrales de vanguardia: "Aunque no se precisaba, había en aquellos grupos de teatro independiente una actitud antirrealista, manifestada en la a veces complicada simbología de su forma de expresión" (García Templado, 1996). El objetivo era la "provocación, la desintegración del lenguaje, un ataque a la lógica [...] la manifestación en todos sus términos de un estado permanente de profunda crisis" (*ibíd.*).

La heterogeneidad de los supuestos defendidos en esta cita se constituyó en una excelente muestra del carácter del teatro de la Transición, donde la unidad estética no iba a ser uno de sus rasgos definitorios. Tanto es así que es posible distinguir diferentes categorías que, a pesar de lo reducido de la escena nacional, engloban prácticas dramáticas muy alejadas las unas de las otras. Entre estas clasificaciones de tendencias en el teatro de la Transición hay que destacar la realizada por Ángel Berenguer y Manuel Pérez (1998:39):

- La tendencia restauradora, cuyo objetivo era preservar los valores del pasado, con una perspectiva ideológica conservadora y un continuismo marcado respecto al teatro de la Dictadura. Se siguen los postulados del teatro convencional burgués, y en este sentido encontramos a autores de la escena comercial madrileña como Emilio Romero, Eloy Herrera, Pablo Villamar o Antonio D. Olano.

- La tendencia innovadora que, a pesar de no suponer una ruptura clara, sí supuso un cambio en las formas del teatro del momento al actualizar su aspecto y sus temas respondiendo a los cambios que se estaban operando en la sociedad. Su clara finalidad comercial ubica en un territorio intermedio a autores como Jaime Salom, Antonio Gala, Juan José Alonso Millán, Alfonso Paso o Torcuato Luca de Tena.

- Y por último la tendencia renovadora, coincidente con una ideología progresista y cuyo objetivo es la búsqueda de una ruptura con la escena tradicional y conservadora. Este modelo, el más seguido e interesante, estaría formado tanto por autores que ya llevaban una consolidada trayectoria como por otros que irrumpían con fuerza en este momento. Estamos hablando de escritores como Alfonso Sastre, José Martín Recuerda, Alberto Miralles, Miguel Romero Esteo, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Josep María Benet i Jornet, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, José Sanchís Sinisterra, Fernando Arrabal, José Ruibal, Rafael Alberto, Salvador Espriu o Francisco Nieva. También será el momento de la consagración de grandes directores de escena, cuya importancia se haría especialmente notable con el paso del tiempo cuando sean nombres reconocidos como figuras clave del ámbito cultural

español. Así, podemos decir que "los años 80 pertenecían a los directores estrella, a los grandes montajes de un Adolfo Marsillach o un Albert Boadella" (Sánchez, 2007:138).

Dentro de esta línea rupturista hay que encasillar la crucial labor llevada a cabo por una serie de compañías teatrales dispuestas a distanciarse de las prácticas canonizadas, con una estructuración colectiva, una reducción del texto a favor de un teatro más visual, y una vocación artística inequívoca. Estamos hablando de la escena del teatro independiente con agrupaciones como Tábano, Los Goliardos, Teatro Estudio Lebrijano, Els Comediants, Dagoll-Dagom, Els Joglars o La Cuadra. A pesar de la variedad en sus postulados artísticos, comparten rasgos muy llamativos. En estas agrupaciones es difícil establecer distinguos entre las formas más políticas y las más vanguardistas, ya que interactuaron entre sí de forma continuada, imposibilitando descubrir cuando comenzaba una y finalizaba la otra. Se producía una politización de las formas y una estetización de los temas, y se abonaba así el terreno para el desembarco de una serie de modelos o

fórmulas teatrales que años atrás habían mostrado su incompatibilidad con las estructuras y mentalidades de la España del régimen totalitario y cuya vigencia va a ser puesta a prueba ante los niveles de tolerancia ideológica y/o estética recién estrenados por la sociedad española. (Berenguer y Pérez, 1998:19)

Como hemos adelantado, la llegada a los escenarios españoles de dramaturgias rompedoras y exigentes en lo artístico contribuyó decisivamente en el asentamiento de estos nuevos modelos. Tadeusz Kantor, Jean Genet, Antonin Artaud, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Fernando Arrabal, el Living Theatre o incluso Fassbinder²³⁰ fueron algunos de los nombres que irrumpieron con fuerza. Muchos de

²³⁰ La obra de Rainer Werner Fassbinder en cuestión es *Libertad en Bremen*, representada en el teatro de la Villa de Madrid del 7 al 11 de abril de 1984 de la mano de la compañía francesa de Jean-Louis Hourdin, y finalista a los premios "El espectador y la crítica" de ese mismo año a la mejor obra de un autor extranjero estrenada en la temporada: "es una buena pieza dramática, aunque el tema sea desagradable en extremo. La acción, tomada de un hecho real acaecido en 1831: una mujer que envenenó en Bremen a todos los miembros de su familia: padre, madre, marido, hijos, hermanos, amante: quince asesinatos en total, cifra escalofriante; presentado con crudeza, termina con el suicidio de la protagonista, al ser descubierta. Obra feminista, para algún crítico, para otros, liberadora de un destino fatal encarnado en escena por un enano que provoca el enfrentamiento de todos los personajes con la protagonista. Dirigida por el titular de la compañía, con un cuadro de intérpretes impecable en todos los aspectos" (Álvaro, 1985:204). Esta obra constituye una excelente muestra del decisivo impacto de estos autores en esta época.

ellos, como el teatro de Kantor o el de Lindsay Kemp, propusieron además una estética que iba más allá de lo textual, liberando consecuentemente a la escena del peso de la tradición y de la consideración del autor como principal figura en la representación. En esta renovación teatral tuvo una fuerte impronta la gira realizada por la compañía neoyorquina Living Theatre a comienzos de los setenta, provocando una auténtica conmoción tanto por sus propuestas como por su metodología creativa. En la misma línea que el teatro de Enrique Buenaventura, este grupo influyó decisivamente en "los procesos de creación colectiva de los grupos independientes y en algunas obras de autores españoles que ahora adoptan la subversión de carácter ceremonial como lenguaje dramático predominante" (Berenguer y Pérez, 1998:36).²³¹

Junto al Teatro Independiente, que iba tomando inusitada fuerza en este momento, hubo también otras formas dramáticas que, desde un posicionamiento aún más en la periferia, encontraron en la Transición el momento ideal para eclosionar. Estamos refiriéndonos al desarrollo de la *performance* tal y como se había comenzado a llevar a cabo en la escena internacional en décadas anteriores. El mundo de las artes se liberaba de la opresión franquista, y así lograba salir de la clandestinidad para alcanzar a un público cada vez más amplio. El teatro a la italiana dejaba de ser el lugar exclusivo para la representación dramática, propugnándose otra serie de espacios que impulsaban a su vez una nueva democratización de la escena. Los bares, por ejemplo, se convirtieron en este sentido en salas de exhibición perfectas para toda esa ebullición de nuevas formas artísticas que estaba ocurriendo en el país:

Las expresiones creativas se dispararon por todas partes, estos bares, además de servir copas y de facilitar a veces un espacio para la música en directo, también se prestaban a servir como escenario para otro tipo de propuestas: exposiciones de pintura, de fotografía, representaciones teatrales y *performances*... (Lechado, 2013:207)

²³¹ La llegada de autores y compañías foráneas contribuirá a la renovación de la escena española. Formas dramáticas hasta ese momento desconocidas, o censuradas directamente, veían cómo arribaban así a los escenarios de gran parte del país: "En los años inmediatamente anteriores a 1975, además de los estrenos de Brecht, ya mencionados, habían sido representadas también algunas obras de Jean Genet (con influencia reconocida en la creación teatral española desde entonces), de Michel de Ghelderode y de Friedrich Dürrenmatt, entre los autores de un teatro más decididamente experimental; de Sean O'Casey, Arnold Wesker, John Osborne y Leroi Jones entre quienes escriben un teatro más intensamente crítico; y de Arthur Miller, Tennessee Williams, Harold Pinter y Edward Albee, entre los dramaturgos que producen un tipo de drama notablemente denso, próximo al concepto de tragedia moderna. A los escenarios de aquellos años habían ya accedido las principales piezas del teatro existencial (Albert Camus y Jean Paul Sartre, junto a adaptaciones de Franz Kafka) y de igual manera van a hacerlo las creaciones más experimentales de autores como Peter Handke o, procedente del ámbito hispanoamericano, Enrique Buenaventura" (Berenguer y Pérez, 1998:35).

Pero no sólo competió a la periferia el deseo de configurar una escena teatral interesante. Las diferentes Administraciones públicas dotan de teatros públicos al desolador panorama nacional. Gracias a esta iniciativa se lograría dar visibilidad tanto al repertorio patrio como a nuevas formas escénicas, suponiendo un claro ejemplo de planificación cultural. El teatro era usado como reflejo de lo que estaba aconteciendo en el ámbito político.²³² La Administración, en la capital, se hace cargo tanto del Teatro Español como del Teatro María Guerrero, mientras que en Barcelona se crea la Compañía Adrià Gual (García Lorenzo, 1980:147). A estas importantes iniciativas hay que sumar la creación del Centro Dramático Nacional, dependiente del Ministerio de Cultura, cuya puesta de largo tendría lugar a finales de 1978 con el estreno de *Bodas que fueron del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez, y *Abre el ojo*, de Francisco Rojas Zorrilla. En 1986 se crearía la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y el Teatro de la Zarzuela pasará a manos del Ministerio de Cultura en 1984, revitalizando enormemente su programación y propiciando un necesario redescubrimiento del género.²³³

Volviendo a las películas de Almodóvar, hemos señalado repetidamente que el uso paródico de diferentes formas de la cultura -alta y baja, central y periférica- está especialmente presente en sus primeras películas. Así, el carácter lúdico y carnavalesco de sus primeras producciones contamina cualquier intertexto insertado en estos largometrajes, entre los que se encuentran los teatrales. Un ejemplo lo encontramos en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, donde se cita la obra magna de José Zorrilla *Don Juan Tenorio*. En esta película, Pepi asiste al personaje de Pedro Almodóvar para dilucidar quién es el vencedor en el concurso de Erecciones Generales. El personaje del director manchego, al ver el miembro viril del ganador -es un concurso acerca del tamaño de los mismos-, recita: "Sueño, felices sueños, es realidad lo que miro o es una fascinación, apenas respiro". La declamación es ejecutada en un tono engolado que recuerda al recitado en verso clásico. El hecho de que la reproducción de este fragmento

²³² Entre los beneficiados por esta nueva política cultural se halla Francisco Nieva, figura clave de la escena española y que se convierte en el autor por excelencia de esta corriente de ruptura con la escena tradicional durante la Transición, no porque antes no hubiera estrenado ninguna obra, sino porque se estrenarán muchas de sus obras, y la mitad en teatros nacionales. Su amplia experiencia profesional en la escena teatral internacional hará que cuando vuelva a España, venga cargado de innovadoras y provocativas ideas creativas.

²³³ A esto hay que sumar la creación de compañías autonómicas que vendrían a ofertar un patrimonio regional hasta ese momento difícil de ver. En 1984 se crea el Centro Dramático Galego, en 1981 el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, o en 1989 el Centro Andaluz de Teatro.

corresponda a un parlamento de Doña Inés -en concreto al comienzo del acto tercero- incrementa el talante iconoclasta de la película, y representa una nota más del carácter *queer* de las películas de Almodóvar. Supone un uso paródico de un texto canonizado del teatro español, realizado además con total libertad creativa y enlazando con las propuestas de John Waters por el sentido de lo escatológico. La misma utilización de la parodia la podemos hallar en la recreación en esta misma película de una de las obras clave del género chico, *La verbena de la Paloma*, con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón. Pepi pide a Bom, y al resto de miembros de su grupo musical, que propinen una paliza al policía que la ha violado. El grupo, ataviado de chulapos, va disimulando por la calle cantando el tema *La del manojito de rosas* de esta famosa zarzuela. El policía queda fascinado por la actuación y comienza a acompañarles en el canto, momento que aprovechan los otros para atacarle.

Además de estos ejemplos del repertorio clásico español, en las películas de Almodóvar podemos distinguir otras muestras del teatro internacional, como piezas de Jean Cocteau o Tennessee Williams. Pero volviendo a la escena española, será precisamente su paso por el teatro independiente que estaba tomando brío en los setenta el que le aportará recursos para sus películas tal y como veremos a continuación.



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

6.2. El Teatro Independiente: Los Goliardos.

El teatro independiente en España tuvo su momento álgido a partir de los sesenta cuando se constituyó en una seria -y en casos radical- alternativa al resto de manifestaciones dramáticas de la época. Si bien nacería en estos años, su consolidación

llegaría en las décadas siguientes, actuando además como reflejo de lo que estaba aconteciendo en la sociedad,

como resultado escénico paralelo y acorde con la contestación social y resistencia a la dictadura que en esa misma década venía organizándose con muchas dificultades en el seno de ciertos núcleos intelectuales y culturales, en la agitación del mundo universitario y en el mismo seno de los sindicatos franquistas, cuyas elecciones empezaban a obtener resultados desestabilizadores. (Sánchez Trigueros, 2009:11)

Fue fundamental en su excelente acogida crítica el hecho de que supusiera un giro en la deriva de la anquilosada escena española, como se puede vislumbrar en la definición dada por Luciano García Lorenzo a este fenómeno cultural: "incluimos a aquellos grupos teatrales que desde el campo profesional, semiprofesional, aficionado o subvencionado total o parcialmente, representan la realidad más positiva del país y, por ser vanguardia, la esperanza del futuro" (1975:148). El descaro de sus propuestas suponía asimismo un auténtico soplo de aire fresco, acometiendo además proyectos que la raquíta industria teatral no podía asumir, bien porque no eran apuestas económicas seguras, bien por sus controvertidos posicionamientos ideológicos que les ponía en una complicada posición respecto al pensamiento único del Régimen y su herencia en democracia.

Alberto Fernández Torres (1987:11-2) estableció, en torno al periodo de la Transición, tres etapas en la evolución del teatro independiente. La primera se corresponde con el lapso que va de 1963 a 1967, donde el teatro independiente se *preconfigura* a partir tanto de grupos de teatro universitario²³⁴ o aficionados como de otros de cámara y ensayo. La segunda etapa cubre desde 1967 a 1974, produciéndose su *consolidación* y generándose incluso un circuito comercial que da cobijo a estas nuevas formas artísticas. Y la tercera, y última, de 1975 a 1980, cuando se *reconfigura* dentro del nuevo marco sociopolítico de la democracia. Además, durante este devenir histórico, se puede establecer una progresiva suavización en el discurso ideológico, propiciado por la idea de cambiar el rumbo hacia un teatro menos crítico y más accesible para una

²³⁴ En este sentido el Teatro Español Universitario (T.E.U.) se convierte en un referente claro para la experimentación y la renovación de la escena teatral española. De ahí surgirían tanto autores y actores como nuevas estéticas teatrales que supondrían un decisivo aliciente a la escena española del momento. Estuvieron vinculados de alguna forma con esta agrupación figuras tan populares como Fernando Guillén, Fernando Fernán Gómez, María Jesús Valdés, Nati Mistral, Gemma Cuervo, Juanjo Menéndez, Alicia Hermida, Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre o Paco Valladares.

sociedad cada vez más receptiva. Evidentemente, el deseo de alcanzar la profesionalización también se hallaba en la base de este giro.

El surgimiento de esta nueva generación trajo grandes beneficios para el teatro español. Entre ellos la recuperación de autores ninguneados durante décadas, como Valle-Inclán o Lorca. Sus piezas más rompedoras y experimentales serán las preferidas por estos jóvenes e inexpertos profesionales -dicho sea de paso, el *amateurismo* asociado a este tipo de teatro fue duramente reprochado tanto por la crítica del momento como por la actual, como es el caso de José Antonio Sánchez (2000:114)- que veían en ellos unos textos de partida excelentes para puestas en escena donde lo visual iba ganando terreno. Frente a la oralidad propia de la escena tradicional, se dio autonomía al sonido, la iluminación y a otra serie de elementos, desembocando en una mayor espectacularización de la escena. Entre el repertorio teatral usado por estos autores destacan también escritores pertenecientes al llamado teatro *underground* o censurado²³⁵ de la época, como José Ruibal, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero Esteo o José María Bellido, quienes "pese a haber alcanzado un punto muy cercano al del resto de Europa, lo han hecho por una ruta paralela" (Wellwarth, 1972:62), desde la clandestinidad y sin apenas contacto con la realidad internacional. Encontraron así estos autores una forma de reivindicación de su indiscutible calidad artística tras años de desprecio por motivos sociopolíticos.

Las compañías que surgirían en estos años, de estructura y decisiones ensamblarias en muchas ocasiones, contribuirían decisivamente no sólo a aumentar el repertorio teatral español, sino además a difundirlo internacionalmente. La asunción de las nuevas tendencias internacionales facilitó la exportación de un teatro ya nada localista, que tomaba la propia idiosincrasia nacional como punto de partida para una dramaturgia de tintes universalistas. Estamos hablando de grupos como Ditirambo, La Cuadra, Akelarre, Els Joglars, Crótalo o Tábano. Todos ellos, con su práctica escénica, se convertirían en un importante activo cultural para la nueva imagen que de España se estaba intentando proyectar al exterior.

²³⁵ No fueron poco los críticos (García Lorenzo, 1976; Monleón, 1976; Ruiz Ramón, 1981) que vieron en la censura una de las causas principales del declive continuado de la escena española, "llegando incluso algunos de los autores a echar sobre la censura la mayor carga de culpabilidad a la hora de analizar las causas de la situación" (García Lorenzo, 1976:17).

Un buen ejemplo de esto lo constituye el estreno en 1972, en el Festival de Nancy, del espectáculo *Quejío*, de la compañía sevillana La Cuadra, con una puesta en escena con movimientos lentos que *ceremonizaban* su propuesta -el rito sería una estética muy seguida por la vanguardia teatral de la época-. La presencia de cante flamenco jondo, y con bailaores que zapateaban hasta la extenuación, dotaba de gran fuerza y exotismo a esta propuesta escénica. Era una muestra clara de la posibilidad de combinar el binomio local/universal de forma exitosa, en concreto un teatro de corte artaudiano que se imbricaba con elementos de la cultura andaluza, concluyendo en una propuesta sugerente y de gran éxito internacional, con una consiguiente amplia gira por Europa y América.

Este grupo sevillano, así como las farsas de *Els Joglars* y la tradición popular espectacularizada de *Els Comediants*, junto al posterior teatro de *La fura dels baus*, se constituirían en las escasas únicas muestras de exportación del teatro español hacia el tercer cuarto del siglo XX (Oliva y Torres Monreal, 1990:427), situación que se iría revirtiendo con el paso del año y la asunción de modelos más vanguardistas, en sintonía con el panorama escénico internacional.²³⁶



La mala educación (Pedro Almodóvar, 2004)

Este periodo histórico, y el movimiento del teatro más contracultural, tienen una nueva referencia en *Todo sobre mi madre*. En el comienzo de la película, mientras Manuela y su hijo Esteban cenan frente al televisor, ella le cuenta a su hijo que fue actriz en un grupo de teatro aficionado veinte años atrás, ubicando ese momento

²³⁶ Entre otros ejemplos de teatro independiente patrio hay que mencionar también a la Gran Compañía de Espectáculos Ibéricos, que se constituía en la mejor muestra de la asunción del modelo teatral de la contracultura norteamericana: "representa espectáculos de creación propia, en los que la desmitificación (*La odisea americana* [e. 1976]) y la parodia (*Los diez mandamientos* [e. 1978]) notablemente violentas e intencionalmente provocadoras (mediante la utilización de elementos de la contracultura en la línea del norteamericano *Teatro del Ridículo* muestra una visión radical y opuesta en lo ideológico al pactismo de la Transición" (Berenguer y Pérez, 1998:98).

histórico en la década de los setenta.²³⁷ Al acabar le muestra una fotografía de un montaje sobre textos de Boris Vian: "Hacíamos un espectáculo sobre textos de Boris Vian. Cabaret para intelectuales". El cabaret suponía una fórmula habitual en el teatro aficionado. Se podía explotar las principales cualidades de sus actores seleccionando los fragmentos más adecuados para cada miembro del reparto.

El teatro de Boris Vian, autor polémico por novelas como *Escupiré sobre vuestra tumba* (*J'irai cracher sur vos tombes*, 1946), al fin llegaba a España con la Transición y la abolición de la censura.²³⁸ El montaje de 1976 de *Los forjadores de imperio*²³⁹, con versión de Carla Matteine y dirección de Antonio Malonda y Alfredo Alonso, y con escenografía de Gerardo Vera, sería su primer estreno. El grupo seguía una estructura de cooperativa de actores bajo el nombre de Imagen-6:

Nuestro trabajo en cooperativa consiste en que un equipo de dirección realiza una serie de propuestas que, cotejadas con la práctica y transformadas por las propuestas de los actores, han ido configurando el resultado final. Se trata de interpretar un texto, en este caso ambicioso y difícil, y no sólo de «representarlo»: la interpretación comienza con el análisis del texto. (Laborda, 1976:79)

Este ejemplo representa una de las formas de organización teatral que comenzaron a hacerse habitual en estos años, donde la jerarquía dentro de las agrupaciones teatrales se disolvía en favor de la horizontalidad estructural, en consonancia con lo que estaba ocurriendo en el plano político: la democratización llegaba a la escena. Este es el modelo que seguiría, entre otras compañías, Los Goliardos.

²³⁷ El mundo del teatro aficionado volvería a ser citado en *Todo sobre mi madre*, cuando Nina pide explicaciones a Manuela por conocer el papel de Stella Kowalski, y ella le replica: "Los altavoces me ayudaron a recordarlo". Habla de su experiencia en el grupo de teatro aficionado, donde montarían *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams.

²³⁸ A pesar de que suponía una buena noticia que se estrenaran títulos vetados durante la Dictadura, esto no aseguraba una buena recepción crítica: "Es bueno y plausible que el Alfil haya puesto su escenario al servicio de grupos experimentales [...] Lo que ya no nos parece tan acertado es que todo ese cúmulo de esfuerzos y de afanes se haya movilizado para presentarnos una comedia cuyo mayor atractivo, para ciertos sectores de público, acaso radique en la circunstancia de hasta ahora no se autorizó su representación" (H.P.F., 1976:71).

²³⁹ *Los forjadores de imperio*, de Boris Vian. Estreno el 11 de marzo de 1976 en el teatro Alfil de Madrid. Producción: Antonio Malonda. Versión: Carla Matteine. Dirección: Antonio Malonda y Alfredo Alonso. Escenografía: Gerardo Vera. Intérpretes: Mayte Blasco, Silvia Roussin, Yolanda Monreal, José Vivó, Antonio Malonda, Alfredo Alonso.



Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

La presencia del teatro independiente en el cine de Almodóvar tiene su momento más destacado en *La mala educación*, un filme donde se recupera el periodo histórico de la Transición a través de una estructura en *myse en abyme* que va disolviendo las fronteras narrativas y temporales. El personaje de Ignacio/Juan se presenta en el despacho de Ignacio Goded y le desglosa su experiencia como actor dentro del teatro independiente, donde regenta una compañía. Le muestra una serie de fotografías, entre las que se encuentra una representación de *El retabillo de Cristóbal*, de Federico García Lorca, y otra de *El diario de Adán y Eva*, de Mark Twain. La selección de obras - propias del repertorio independiente de la época- así como la puesta en escena deducible a partir de las imágenes -decorados austeros, y un tono *amateur*-, indican tanto un conocimiento por parte del director español del panorama de la época como una notable preocupación por reflejar con fidelidad el ambiente teatral de esos años.

Dentro del panorama del teatro independiente español el colectivo teatral Los Goliardos guarda un lugar destacado, caracterizándose por su "organización interna hacia la *cooperativa* y en su producción artística hacia la *experimentación*, persiguiendo en ambas una *reforma* tanto de la actividad teatral española como de su sociedad" (Alba Peinado, 2005:13). Nace en el verano de 1964, gracias al empuje de un grupo de posgraduados que comienzan su trayectoria en el teatro universitario y que deciden agruparse en un primer momento bajo las siglas de T.E.P. (Teatro Español de Posgraduados). Con el objetivo de formar un teatro de cámara, se registrarán posteriormente en el Registro Nacional con la denominación de Los Goliardos. Con este cambio de nombre y de denominación, así mismo, buscaban alejarse del ambiente teatral universitario, cada vez más marchito.

Siguiendo las últimas tendencias instauradas en el panorama internacional, pretenden crear un nuevo teatro que se distancie de las metodologías y dramaturgias ineficaces ya explotadas en la escena tradicional española. En su configuración tuvo una importancia crucial la presencia en España del Living Theatre. Tanto su forma de vida como su renovación teatral, tan imbricadas y difíciles de diferenciar, supuso una verdadera inspiración a la hora de afrontar este nuevo proyecto teatral. Como consecuencia, Los Goliardos asumirá una identidad colectiva, como lo demuestran su organización asamblearia o la ausencia del nombre de los intérpretes o el equipo técnico en los programas de mano -esta situación cambiará en su última etapa entre 1972 y 1974-.

El manifiesto de 1967, por el cual se constituyen como cooperativa, es muy elocuente al respecto, al explicitar tanto su forma de organización como sus objetivos artísticos. Pretendían llegar a toda la sociedad, no sólo a la clase burguesa (art. 1), lograr un teatro "de guerrilla, desenmascarador y purgante" (art. 2) que debía desembocar en un realismo crítico (art. 3), donde la idea debe venir determinada por el acto y no a la inversa (art. 4), y con una toma de conciencia comprometida, ya que antes que hombre de teatro se es hombre en el mundo (art. 5). Además, deben preocuparse con la técnica y el aprendizaje (art. 6), y trabajar sobre la forma de igual forma que sobre el contenido, puesto que ambas partes son indivisibles (art. 7) (en Goliardos, 1968:97-9).

Tenían una clara intención de desarrollar un estilo propio, apuntando "hacia un expresionismo de tipo latino, cuyo núcleo podría estar en Valle-Inclán, en el esperpentismo" (Alba Peinado, 2005:164). Si bien tenían esta fuerte influencia nacional, también aseguraban "coincidir en planteamientos con el Lambder Theatre de Londres, el Piccolo de Milán, el Teatro D'Aubervilliers, y el Off Off Broadway" (*ibíd.*), lo que demostraba la ambivalencia de su teatro, capaz de combinar la tradición española más vanguardista con las nuevas corrientes internacionales, intentando

encontrar otra forma de trabajar, fuera del mundo del teatro habitual, un mundo paralelo con otros valores, otras apetencias, otra concepción tanto estética como ideológica, que rompiera con la férula de la literatura, que estaba ahí jodiendo, imponiendo que el teatro es lo mismo que la literatura dramática. (Ángel Facio en Cabal y Alonso de Santos, 1985:227)

Tras arrancar con *El otro* de Unamuno, una obra de compleja puesta en escena por su sobriedad y por los conflictos filosóficos presentados, trabajarán con textos de autores como Becket, Pinget, Mrozek, Brecht o Arrabal²⁴⁰. Demostraban así una decidida voluntad de romper con la dramaturgia más caduca, actuando además de forma temeraria, sin miedo al riesgo. La producción teatral de Valle-Inclán se constituiría en un excelente material para llevar a cabo estos planteamientos, y así en el montaje de *La farsa de la reina castiza* combinarán la edificación del esperpento con la crueldad artaudiana y la épica de Brecht (Alba Peinado, 2005:147), certificando las altas miras estéticas de este grupo ansioso por distanciarse del resto del panorama nacional. Resulta especialmente reseñable el hecho de que cada montaje fuera fruto de una profunda reflexión teórica, cuyo ejercicio a menudo desembocaba en seminarios -como en este último caso citado a colación del esperpento- y conferencias, a fin de dar a conocer los planteamientos que se esconden detrás de sus concienzudas puestas en escena.

Este deseo de transgredir lo convencional se ve también en la asunción de ciertos preceptos de la contracultura, como lo *camp* en *La boda de los pequeños burgueses*, de Brecht, uno de sus montajes más celebrados (García Lorenzo, 1975:149). La obra comenzaba con una canción de Juanito Valderrama que servía de lamento -en tono sarcástico- por el fallecimiento de Jacinto Benavente. Toda una declaración de intenciones en el elocuente arranque de esta obra, con escenografía por cierto de Francisco Nieva. La música popular será una constante en las creaciones de los Goliardos, como comenta el crítico Adolfo Prego a colación de la obra citada:

una serie de discos, muy bien elegidos, de nuestra más rancia época "camp" consiguen crear el ambiente propicio. La canción "española" ("por más trabas que me pongan, yo soltera me quedo"), el meloso Machín, la elegía de Valderrama por don Jacinto Benavente, consiguen "chocar" con la expectativa creada por la significación misma del grupo. (Prego, 1973:97)

Este uso de la música popular quedaría patente también en *San Donjuán*, tanto en su versión de 1971 como en la de 1974. En el cambio entre el tercer y cuarto cuadro se oye el tema principal de la revista *El águila de fuego* de Celia Gámez. En el siguiente cantan el bolero *Dos cruces*, y en el quinto finalizan con la canción infantil *¿Dónde vas*,

²⁴⁰ Entre los primeros hitos del grupo se halla el estreno en 1966 de la pieza de Arrabal *Ceremonia por un negro asesinado*, todo un escándalo tras su estreno en el Festival de Nancy.

*Alfonso XII?*²⁴¹ Viene a demostrar la amplitud de miras de este grupo, capaz de integrar elementos de la cultura popular con otros de la vanguardia escénica, con una notable irreverencia pop. Este trato desmitificador sería extensible hacia todos los elementos de la escena, especialmente hacia el texto y el autor del mismo, siguiendo una tendencia común en la escena independiente del momento:

el divorcio grupo-autor o, más exactamente, la repulsa de aquél hacia éste se explica como la consecuencia lógica del largo período histórico en que directores, actores y escenógrafos se han movido al son que tocaba el autor, máximo dictador del hecho teatral. (López Mozo, 1974:235)

A pesar de la aparente responsabilidad colectiva de la agrupación, Ángel Facio fue su líder indiscutible, así como una de las figuras clave del teatro independiente de los sesenta y décadas siguientes. Tras su paso por el teatro universitario, donde recuperará a la figura de Valle-Inclán, forma parte del grupo inicial de Los Goliardos, y permanecerá hasta su fin como director artístico.²⁴² Su carácter combativo contra el formulismo estéril de la escena de su época sería puesto de manifiesto en las múltiples conferencias que impartió, donde presentaría de forma clara cuál era su idea del teatro: "*Yo entiendo el teatro como una actividad social, siempre que no nos pongamos demasiado aristotélicos. Ante todo, como un juego, y el juego como una pasión*" (Facio, 1976:198). Su impronta, inevitablemente, teñiría las producciones artísticas de Los Goliardos.

Pero no sólo a su nombre se reduce la agrupación, ni mucho menos. Los Goliardos se constituyó en una gran cantera para muchos profesionales, algunos incipientes y otros ya con una contrastada trayectoria. Pasaron por aquí numerosas

²⁴¹ La importancia de la música en estas creaciones queda manifiesta en estas declaraciones del director de Los Goliardos, donde subordina la escena a la misma: "*El teatro en Occidente es una actividad en franca regresión. Articulado erróneamente sobre el lenguaje hablado, y éste en total decadencia, ausente de significados, retórico y vacío, el teatro sufre la mayor crisis de su historia, en tanto que forma de lenguaje, desde los tiempos del Renacimiento. Sin ningún lugar a dudas, el vehículo de comunicación presencial de nuestro tiempo no es el teatro, sino la música. Compáren ustedes la audiencia, el impacto, el vigor comunicativo del mejor texto de Buero o del más radical espectáculo del Brook con un recital de los Rolling. Sin comentarios*" (Facio, 1976:199).

²⁴² Volviendo hacia ese carácter iconoclasta y transgresor de Los Goliardos, hay que hacer notar cómo no toda la crítica sintió simpatía hacia esta actitud, vista como pura impostura en ocasiones. En este contexto hay que entender las palabras de Jerónimo López Mozo acerca de Ángel Facio tras las declaraciones del líder de Los Goliardos en un coloquio: "En su respuesta a la cuestión de las relaciones grupo-autor había no poco desprecio a los nuevos autores y un desconocimiento de su trabajo incomprensible en quien durante años ha sido la cabeza visible del Teatro Independiente español" (López Mozo, 1974:236).

figuras que tendrían una gran repercusión fuera del grupo, como Fermín Cabal, Francesc Betriu, José Luis García Sánchez, Francisco Nieva, Santiago Ramos, Alfonso Sastre, Guillermo Summers o Gloria Muñoz.

Entre las figuras más llamativas sin lugar a dudas la de Pedro Almodóvar, quién encontraría aquí su verdadera escuela de teatro. Conocerá además a actores que aparecerán luego en sus películas, como Félix Rotaeta, quien se encargaba del Departamento de Producción Interior en el grupo y actuó en obras como *La boda de los pequeños burgueses* (1973), de Brecht, y que interpretaría al policía de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Y sobre todo, en este contexto teatral madrileño conocerá a una actriz tan importante en su trayectoria como Carmen Maura, con la que llegará a trabajar en 1977 como actor²⁴³ en *Las manos sucias*, de Jean-Paul Sartre, en una versión de Adolfo Marsillach con la dirección de José Luis Alonso.²⁴⁴

Almodóvar entra a formar parte de Los Goliardos en 1974, cuando el grupo ya se había refundido tras sufrir una grave crisis. El 30 de agosto de ese año se iniciaban los ensayos para la nueva temporada, con un nuevo cuadro con la siguiente configuración:

Dirección artística: Ángel Facio

Actrices: Laly Salas, Gloria Martínez, Mercedes Guillamón, Concha Gregori,
María José Valiente.

Actores: Manolo Coronado, Francisco Algora, Félix Rotaeta, Joaquín Embid,
Quico Viader, Pedro Almodóvar, Biel Moll, Miguel Arribas.

Equipo Técnico: José Manuel Gorospe, José Luis Arza.

Equipo de Gestión: Manolo Collado.

²⁴³ Gwynne Edwards (2005:78) también señala su presencia como actor en el papel de vecina en una versión de *La casa de Bernarda Alba*, de la cual no hemos logrado más información.

²⁴⁴ La obra, estrenada el 29 de octubre de 1977 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, contaba también en el reparto con Esperanza Alonso, Enrique Diosdado, José Luis Pellicena, Francisco Hernández, Jesús Berenguer, Fernando Valverde, José María Resel, Enrique Closas y Enrique Cerro. Suponía otro ejemplo del teatro político que llegaría en la Transición. Sartre publicó la obra en 1947, ubicando la acción en el imaginario país Iliiria, dominado por los fascistas, aliados de los nazis, durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando ven que van a perder la guerra, intentan pactar con los comunistas y con los burgueses nacionalistas. La obra plantea la tesis determinista de que un político que gobierna no puede tener las manos limpias, siempre acabará ensuciándose (López Restrepo, 2006), una idea que, junto a la crítica del fascismo, hizo que esta obra no fuera autorizada en España durante la Dictadura. El hecho de que la trama gire en torno a los conflictos surgidos del pacto en el imaginario Iliiria proponía un material teatral de partida muy atractivo para reflexionar acerca del pactismo con el cual se afrontó la Transición española.

Tras el inicio de los ensayos a finales del verano, se propusieron estrenar *San Donjuán* en noviembre, aprovechando el mes tradicional del Tenorio. A pesar de las reticencias a llevar a cabo esta empresa, dada la irreverencia de la versión y por el miedo a la censura -que por ejemplo hizo que Francisco Algora dejara el grupo- Ángel Facio imparte un seminario los días 11 y 12 de septiembre 1974 sobre el mito de don Juan, sin excluir los elementos más controvertidos de su puesta al día por Los Goliardos.

El 10 de octubre de 1974 se firma el "Acuerdo por el que se establece la Cooperativa de Producción de Los Goliardos" para la temporada 1974-1975. La cooperativa estaba formada por:

-Actores: Félix Rotaeta, Gabriel Moll, Joaquín Embid, Miguel Arribas, Pedro Almodóvar, Francisco Viader, Eulalia Salas, Gloria Martínez, Concha Gregori y María José Valiente.

-Equipo técnico: Ángel Facio (director escénico), José Manuel Gorospe (ayudante de dirección), José Luis Arza (Jefe de producción) y Mercedes Guillamón (vestuario).

-Equipo de gestión: Manuel Collado (productor) y Blanca Sánchez²⁴⁵ (secretaria).

²⁴⁵ Blanca Sánchez (1948-2007) fue una figura clave en la Movida madrileña debido a sus múltiples conexiones con los diferentes ámbitos artísticos en los que se desarrolló este movimiento cultural. Su contribución fue decisiva para la internacionalización del arte de los autores de la contracultura madrileña, especialmente tras su conversión en una galerista prestigiosa, organizando exposiciones tan importantes como *News images from Spain*, en el Guggenheim de Nueva York en 1980. Además, a comienzos de esta misma década, fue la responsable de traer a Madrid la obra de Kounellis, Mapplethorpe o Andy Warhol -fue también la encargada del autor neoyorquino durante su visita a Madrid. Compartió además piso con Pedro Almodóvar, algo que marcó decisivamente al cineasta, con quién guardó una larga y profunda amistad: "Nos conocimos a principios de los años 70, Blanca fue la mujer de mi vida y mi mejor escuela en dos décadas tan importantes para mi formación como los 70 y los 80 (...). Me ayudó en todo, yo no era consciente de mí mismo en los primeros años de nuestra relación, pero Blanca lo era por mí. Dudo de que hubiera tenido tan claro mi camino sin ella" (en Torres, 2014). De hecho la casa y el vestuario de Pepi en el primer largometraje comercial de Almodóvar es el de Blanca Sánchez, así como la ropa de Cecilia Roth en *Laberinto de pasiones*. En los primeros cortos del director manchego, como *La caída de Sodoma* (1974) o *Historia de amor que termina en boda* (1974), ocuparía también diferentes puestos, como el de actriz, productora decoradora o responsable de vestuario. Entre sus otros méritos destaca el haber sido ayudante de dirección de Paloma Chamorro en el programa televisivo *La edad de oro* (encargándosele a Almodóvar la realización de *Tráiler para amantes de lo prohibido*), así como servir de puente entre Almodóvar y los artistas de la época. Así por ejemplo Iván Zulueta, para el que Blanca Sánchez había actuado en sus cortometrajes, se encargaría del cartel de *La caída de Sodoma* o *Entre tinieblas*. También fue representante de Alberto García Álix, Carlos Berlanga o de Alaska y Dinarama durante la década de los ochenta.

El 17 de octubre Manuel Collado propone a Facio reestrenar *Historias de Juan de Buenalma*, interrumpiéndose los ensayos de *San Donjuán* y siendo éste olvidado definitivamente a partir del 29 de octubre. El fracaso comercial de *Historias de Juan de Buenalma* hizo que se disolviera el grupo definitivamente tras las Navidades de 1974. En 1975 el grupo Los Goliardos ya era historia,

justo cuando, renunciando a toda visión teóricamente culturalista del teatro, había encontrado un camino eficaz y real de actuación dentro de una sociedad concreta; es uno entre los muchos síntomas de alarma dentro del Teatro Independiente, amenazado de muerte en cuanto alcanza el umbral de una posible eficacia. (Ruiz Ramón, 1981:467)

A pesar de las continuas referencias al paso de Almodóvar por Los Goliardos en la literatura académica generada en torno al director manchego, es deducible por los datos hallados que realmente dicha experiencia no debió ejercer demasiada influencia dado lo breve de su participación. En cambio, sí es posible encontrar concomitancias entre la estética de este grupo teatral y las obras del director español, como ese gusto por lo *camp* en el empleo de la música, así como la convivencia de elementos tanto de la alta como de la baja cultura, en una actitud de goce carnavalesco de la escena. Lo que es innegable es el conocimiento del mundo del teatro independiente de aquellos años. De su forma de producción, muy a menudo cercana al amateurismo, se pueden encontrar ecos en sus primeras películas.

6.3. Queer drama: Feydeau, Williams, Lorca y Cocteau.

El trato paródico del teatro que hemos observado en las primeras películas de Almodóvar se va diluyendo a medida que su obra va adquiriendo un tono más trágico. Comenzamos así a encontrar así la citación de repertoremas y modelos correspondientes a autores extranjeros: en *La ley del deseo* contemplamos una puesta en escena de *La voz humana*, de Jean Cocteau, en *Todo sobre mi madre* la obra *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, y en *Hable con ella* las piezas *Café Müller* y *Masurca fogo*, de Pina Bausch. Pero no sólo hallamos ejemplos foráneos, sino que la propia escena española estará presente con una recreación de la obra *Haciendo Lorca*, de Lluís Pasqual. El hecho de acudir a estos grandes nombres de la escena del siglo XX

demuestra una toma de conciencia sobre la historia del arte escénico, dado que los autores no parecen haber sido escogidos al azar.

El título de este apartado hace mención expresa al teatro *queer*. Sin querer trazar el estado de la cuestión, creemos que gran parte de las obras o modelos teatrales que se reproducen en la obra de Almodóvar participan de esa *sensibilidad homosexual o enunciación paranoica* de la que habla Alberto Mira (1994), basada en la edificación de una dramaturgia en torno al deseo que se distancia del modo de representación heterosexual. Esto no implica que el autor o los personajes que aparezcan en escena sean identificados como homosexuales, sino más bien conlleva que esté presente una serie de rasgos -explícitos o latentes- que marcan ese carácter *queer* citado:

"Queer", a term commonly used to deride and vilify same-sex desiring people, was reclaimed by Queer Nation and others as a umbrella to celebrate, rather than castigate, difference from the "norm" at a time when the oppressiveness and implicit violence of that norm was clear and undeniable. (Hall, 2003:53-4)²⁴⁶

Esta definición de Donald E. Hall hace referencia a un proceso histórico concreto, a la reivindicación política de lo *queer* acaecida en los noventa.²⁴⁷ Era la evolución natural de los movimientos de liberación sexual iniciados en los sesenta en Estados Unidos, con los disturbios de Stonewall de 1969 como momento clave en la historia de la defensa de los derechos de la comunidad gay, lesbiana, bisexual y transexual (LGBT). Venía este acontecimiento a sumarse al activismo que había surgido en la sociedad en torno a varios frentes: la lucha contra la discriminación racial, el feminismo, las protestas contra la guerra de Vietnam... En un momento de reivindicación, lo gay saldría de la contracultura norteamericana, pasando de la clandestinidad a ocupar, poco a poco y no sin pocas reticencias, una visibilidad

²⁴⁶ En este mismo sentido, aunque sin realizar una adscripción concreta a ningún movimiento, se manifiesta Alfredo Martínez Expósito: "'Ser hombre o mujer, gay o lesbiana, trans o drag, homosexual o heterosexual se estaba quedando estrecho para muchas y muchos de los sujetos que hartos de sus etiquetas debían luchar por sus derechos a las diferencias, contra el entramado siempre confuso al priorizar una de esas identidades frente a las otras en función del contexto o de la posibilidad que ofreciera la inserción en un colectivo determinado" (2009:40).

²⁴⁷ El Queer nation surge en 1990 "durante una manifestación del Orgullo gay en Nueva York. Su manifiesto 'odio a los hetero' se difundió rápidamente en San Francisco y otras grandes ciudades de EEUU" (Martínez Expósito, 2009:44). Suponía una reacción contra la imagen neutra que se había querido dar por parte del colectivo LGBT con la intención de ser aceptados dentro del *mainstream* heterosexual, de ahí esa llamada a la protesta "políticamente incorrecta".

impensable años atrás. El discurso homosexual, latente en diferentes manifestaciones artísticas *mainstream*, se hacía patente al fin.

Este nuevo fenómeno llamaría la atención de estudiosos, que comenzarían a reinterpretar la historia cultural a través de un enfoque que ponía su acento en la diversidad sexual, y que, lejos de ser condescendientes, realizaban un fuerte ejercicio crítico sobre los modelos de representación de dicha alteridad. La enunciación fue uno de los aspectos revisados en las producciones que contaban con autores o personajes que se desviaban de la norma heterosexual. Sus análisis, que tenían como punto de partida el concepto de *deseo*, oscilaban habitualmente entre el psicoanálisis, el estructuralismo y la deconstrucción. Parecía que era el momento de conceptualizar académicamente todo este fenómeno: había llegado la *Queer Theory*.

La primera persona que desde el ámbito universitario usó el concepto *queer* en estos términos fue Teresa de Lauretis, especialista en estudios de género. En concreto en 1991, en la introducción titulada *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* de la entrega de verano de la revista feminista *differences*, en la que participaba como editora²⁴⁸ de un número centrado en las diferentes manifestaciones y representaciones del deseo homosexual en diversos marcos culturales. Así, en este ensayo introductorio, define este novedoso, y entonces aún polémico, concepto: "The term 'queer', juxtaposed to the 'lesbian and gay' of the subtitle, is intended to mark a certain critical distance from the latter, by now established and often convenient formula" (Lauretis, 1991:iv). Venía a reivindicar un significado más amplio del concepto *queer*, reducido en numerosos casos a la homosexualidad masculina, resultado de una visión androcéntrica que se imponía incluso cuando se parecía salir del modelo patriarcal. Sin lugar a dudas, su formulación se convertiría en un importante hito en los estudios culturales, y alcanzaría un importante desarrollo gracias a autoras como Judith Butler o Monique Wittig al introducir éstas sustanciales variaciones.

²⁴⁸ Todos los ensayos de este número de *differences* fueron expuestos previamente en un congreso que tuvo lugar en California en febrero de 1990, uno de cuyos objetivos consistía en desmontar la homosexualidad como una entidad opuesta a una heterosexualidad estable como categoría. Evidentemente, detrás de este planteamiento estaban autores como Foucault (1976).

Volviendo al mundo de la escena, han sido varios los investigadores que han tomado el teatro *queer* como objeto de estudio, estableciéndolo de esta manera como una categoría diferenciada de las otras formas teatrales. Entre las características que marcan su idiosincrasia Alfonso Ceballos Muñoz señala tres: "la exhibición del cuerpo masculino desnudo, la articulación estético-política del *camp* y el discurso del SIDA" (2004:25). Si bien esta definición de elementos es muy reductora, ya que circunscribe a los años ochenta este teatro, cuando el SIDA es una triste y conocida realidad, los otros dos elementos nos son muy pertinentes.²⁴⁹

El primero de ellos reflexiona acerca de la conversión del cuerpo masculino en objeto de deseo, rompiendo con una tradición heterosexual que hacía lo propio con el femenino. Si bien la censura -social o política- impuso siempre su yugo sobre este aspecto por tratarse de un comportamiento sexual "anormal", los autores dramáticos encontraron diferentes estrategias para hacerlo notar sin que desembocara en represalias de ningún tipo. Entre ellas el desplazamiento del deseo de la focalización masculina a otra femenina, de manera que sea una mujer quién sienta esa atracción erótica: "El deseo homosexual en teatro, por consiguiente, puede fácilmente vehiculizarse a partir de la mirada de un personaje femenino" (Mira, 1994:156). Estaríamos hablando, por ejemplo, de la atracción que siente Blanche Dubois por Stanley en *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. O la de Adela y Angustias por Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, por poner un ejemplo de nuestra tradición teatral.²⁵⁰

El segundo elemento que nos interesa de la definición de Ceballos Muñoz hace referencia a la articulación de lo *camp* en la práctica teatral. Para intentar aclarar este aspecto, es necesario acudir al ensayo de Susan Sontag *Notes on camp*. Al comienzo del

²⁴⁹ Juan Carlos Hidalgo aporta una definición más amplia, a pesar de reducir su estudio a la escena teatral británica de los años ochenta. Para él puede ser tanto el teatro escrito o adaptado por un homosexual, como el representado por homosexuales, así como el que está dirigido a este colectivo o pueda hacer alusión a temas pertinentes a ellos (Hidalgo, 1994:129).

²⁵⁰ Aunque no nos detendremos en la enunciación *queer* de las películas de Almodóvar, hay que admitir que el cuerpo masculino se convierte en objeto de deseo en muchas de sus películas, marcando históricamente con sus primeras películas una ruptura con la tradición cinematográfica española, donde sólo la filmografía de Eloy de la Iglesia se constituía en un modelo de apreciable interés en este sentido: "Things have certainly changed since then. The arrival of Pedro Almodóvar (and, before him, Eloy de la Iglesia [...]) onto the Spanish cinema scene introduced a male homosexual perspective in which the display and objectification of the male body was much more commonplace" (Fouz-Hernández y Martínez Expósito, 2007:13). Este novedoso enfoque adquirirá mayor importancia cuando además dote de psicología y desarrollo dramático completo a sus personajes homosexuales, especialmente en *La ley del deseo* (Martínez Expósito, 2004:241).

escrito, la autora neoyorquina intenta definir la esencia de lo *camp* exponiendo dos interesantes líneas de interpretación: "es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolos de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos" (1964:355). La primera parte hace mención a comportamientos "anormales", algo que se podría asociar fácilmente a las sexualidades llamadas *disidentes*, presentes de algún modo tras estas propuestas escénicas y, hasta hace bien poco, bajo la forma de latencia. El áspero ambiente sociocultural en el que se desarrollaron estas formas culturales, intolerante con cualquier conducta que discrepara con lo establecido por la tradición, provocaba esta anómala expresión de la propia sexualidad, sometida al artificio desde el momento que debía ser camuflada bajo fórmulas que posibilitasen su comunicación pública sin consecuencias negativas ya sea bajo la forma de reprobación o la más dura de castigo. De esto deriva que parte de las obras *queer*, hasta prácticamente finales de los ochenta, contaran con un código privado, compartido por un grupo que tenía unas mismas claves hermenéuticas; un colectivo homosexual -o afín a éste- que era conocedor de esos *símbolos de identidad* a los que hacía mención Sontag. Esta mostración -o mejor dicho ocultación parcial- de la homosexualidad en el escenario, o *queer closet drama* según el término de Nicholas Salvato (2010), puede ser entendida a su vez como una reteatralización de la identidad sexual, donde lo *camp* es perceptible: se "pone de manifiesto la teatralidad de los roles sexuales y se amolda perfectamente a una identidad gay construida" (Ceballos Muñoz, 2004:160).

En este sentido son sin lugar a dudas reveladoras las declaraciones de Alan Sinfield al comienzo de su obra *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century* (1999). A la hora de justificar el tema de su monografía referida al ámbito anglosajón alude en primer lugar al poder del teatro, que hizo que el contexto y subtexto homosexual -interpretable como un código privado *camp* según Sontag-, hayan recibido siempre una especial atención por parte de los gobiernos. Estas estructuras de poder han actuado bien para censurar aquellos contenidos que iban en contra de sus preceptos ideológicos, o bien, en una etapa posterior, para apoyarlos en el caso de que reforzaran su discurso progresista.²⁵¹ Si bien es llamativa esta función sociológica del

²⁵¹ Dentro del segundo caso, sin lugar a dudas el más llamativo, Sinfield señala *Angels in America*, de Tony Kushner, una obra para él clásica de la historia del teatro estadounidense y que marcaba un giro en

teatro, es el segundo elemento del que deja constancia Sinfield el que nos resulta especialmente atractivo, fundamentalmente por la relación que se puede establecer con lo *camp*: "Second, theatre and theatricality have been experienced throughout the twentieth century as queer" (1999:1). El autor inglés parte de la convicción de que el teatro ha sido en el siglo XX un refugio para las diferentes identidades sexuales. Para justificarlo, realiza un análisis diacrónico acudiendo a diferentes fuentes de la tradición teatral anglosajona, remontándose incluso a los inicios del siglo XVII.

La historia del teatro gay en nuestro siglo pasado arranca con una idea moderna de homosexualidad personificada en la figura de Oscar Wilde. Suponía una forma de disensión respecto a la moral tradicional y, por lo tanto, una amenaza al orden preestablecido. La represión ejercida contra las formas culturales derivadas de este fenómeno provocó que inevitablemente la latencia se convirtiera en la única forma de subsistencia de la diversidad sexual en escena. Esta situación se prolongó durante décadas, aunque se revertiría con una mayor visibilidad en el ambiente contracultural que comenzaría a desarrollarse a mediados del siglo pasado. Las revueltas de 1969 de Stonewall supusieron un giro reivindicativo para la comunidad LGBT, con su consecuente reflejo en el mundo de la escena: la reclamación de la identidad homosexual se convertía en legítima. Con el tiempo, esta situación derivaría en varias formas de expresión, pasando finalmente a ser un discurso teatral plenamente integrado en el *mainstream*, dando lugar incluso a veces a una visión autocomplaciente que niega el pasado opresor. Musicales recientes como *Priscilla, reina del desierto* (*Priscilla, Queen of the Dessert - The Musical*, Stephan Elliott y Allan Scott, 2006) son un claro indicio de esto, donde lo *queer* es asociado a una teatralidad basada en el artificio.

Dentro de esta línea interpretativa, que enlazaría con la sensibilidad *camp*, hay que observar la presencia a finales del siglo XX del teatro de Georges Feydeau como modelo operativo en el repertorio cultural. Almodóvar, acerca de los modelos del teatro en su cine, ha citado a Feydeau como uno de los más decisivos (en Strauss, 2000:76), aludiendo en especial al ritmo y comicidad de sus farsas. Este uso del modelo es especialmente notable en obras como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *Los*

la identidad norteamericana, capaz de aceptar los diferentes tipos de orientación sexual sin especiales dramas.

amantes pasajeros, debido esencialmente a su mediación a través del cine, es decir, a la conversión de la farsa teatral en la *screwball comedy* hollywoodiense -véase en este proceso de transferencia de normas el caso de Ernst Lubitsch (Brewster, 2001)-.²⁵²

El autor francés, de gran fama por sus comedias de principios del siglo XX²⁵³, es considerado uno de los padres de la farsa como género teatral. La velocidad con la que se suceden los acontecimientos en sus obras -"Situational humor demands this speed and so does much of the humor in the dialogue" (Casmus, 1980:463)-, y el humor que se deriva de ello, son algunos de los rasgos distintivos de su teatro, marcado en su representación escénica además por una enérgica fisicidad preinscrita ya en el texto dramático (Parshall, 1981). Esta aceleración de la acción permite que el espectador asuma como lógicos algunos giros argumentales que desde otro punto de vista serían inaceptables. La comedia, como elemento distanciador, también facilita este hecho:

Perhaps Georges Feydeau's most remarkable talent was for making the illogical seem perfectly sound. Disorder and irrationality acquire validity in his plays, undisturbed by the laws of probability or the insights of analysis. The farcical devices which fill Feydeau's comedies make this possible. (Devine, 1986:22)

Asociado a Eugène Labiche como los dos grandes nombres del teatro de vodevil heredero de la farsa decimonónica francesa, su teatro ha ejercido influencia sobre numerosos autores dramáticos. A pesar de su éxito comercial, y de lo denostado de este subgénero de la comedia teatral²⁵⁴, ambos autores

han sido reivindicados como portadores de un mensaje trascendente al prisma cómico que determina formalmente sus producciones, sintomático del colapso moral de una

²⁵² A pesar de ser un extracto de la crítica al estreno en el West End londinense de la versión teatral de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, nos resulta muy atractivo este fragmento por cómo menciona algunas claves del teatro de Feydeau presentes en el cine de Almodóvar: "But most of the action takes place in Pepa's flat, which gradually fills up with people in the manner of a Feydeau farce: not only Ivan's deranged, gun-toting ex-wife and randy son, with his future bride, but a flaky, suicide-prone model and a couple of cops who unwittingly down Pepa's spiced gazpacho. It's all screwball fun with an undertow of rueful sadness" (Billington, 2015). Véase también la crítica de Philip French para *The Guardian* (2013) donde menciona a Feydeau en alusión a la comedia clásica norteamericana.

²⁵³ Son especialmente destacables sus farsas en un solo acto, como en la trilogía formada por los títulos *Feu la mère de madame!* (1908), *On purge bébé!* (1910) y *Mais n'te promène donc pas toute nue!* (1911).

²⁵⁴ Si ya la comedia ha sido tradicionalmente un género que ha carecido del debido reconocimiento académico, debido a que gran parte de los ejemplos del teatro cómico tenían como único objetivo arrancar la carcajada del espectador sin trascender este mero acto lúdico, la farsa vería cómo su recepción se haría en un sentido aún más peyorativo: "Traditionally farce was viewed as a somewhat vulgar, inferior genre, whose only purpose was to provide vacuous diversion for vacant minds" (Farrell, 1995:307).

sociedad burguesa decadente en el que lo irrisorio opera en calidad de exorcismo del ritual social. (Ramos Gay, 2006)

El hecho de que a la hilarante sucesión de acontecimientos en su obra le acompañe una amarga reflexión sobre el sentido de la vida ha provocado que su teatro haya sido recibido como una exitosa evolución de la farsa británica o francesa del siglo XIX. ¿Pero dónde encontramos su carácter *queer*? Además de haber servido de modelo para algunas de las obras de Oscar Wilde como es el caso de *The Importance of Being Earnest* (Ramos Gay, 2004), hay que señalar que uno de los temas más recurrentes en su producción se corresponde con el de los conflictos de pareja. A menudo la acción se traslada al dormitorio u otro espacio privado de la casa donde una pareja descubre su frustración ante la idealización del amor (por ejemplo en *Le Système Ribadier*, 1892). En este sentido quisiéramos realizar un inciso. El hecho de que se cuestionen aspectos de la pareja fue visto en muchas ocasiones como una amenaza al modelo patriarcal. En el teatro incluso se llegó a pensar que esto llevaba a una incuestionable enunciación homosexual desestabilizadora de las convenciones de la sexualidad común. Desde este prisma escribía el crítico teatral Howard Taubman en 1961, alertando de ejemplos de escritura que actuaban de este modo. Proponía una serie de claves sobre las que había que fijarse cuidadosamente:

Atención al personaje masculino que es joven, atractivo, distante y arrogante de modo neutro... [...] Cuidado con el marido que no ha tocado a su mujer desde hace varios años. Cuidado con la mujer a la que el marido no ha puesto la mano encima en varios años. [...] Atención a la esposa repugnante que transforma la relación marital en algo horrible, relationship. (cit. en Mira, 1994:99)

Supone una llamada de atención hacia ciertas prácticas teatrales en las que la institución matrimonial era disuelta a favor de un conjunto de relaciones afectivas más complejo y libre, donde lo lúdico tenía una importancia esencial. Si bien esta lectura que realizamos de las farsas de Feydeau puede parecer ingenua, no hay que olvidar que en el teatro de los cincuenta y sesenta la homosexualidad no era descrita precisamente a partir de elementos sexuales (Mira, 1994:112), sino a través de elementos velados cuyo desciframiento era posible para una comunidad *queer*. Los rasgos señalados por Taubman podrían perfectamente ser aplicados a la obra *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams, en la que el protagonista rechaza "a su esposa, además,

para refugiarse en el recuerdo idealizado de la noble amistad o camaradería masculina mantenida en su día con otro atleta, Skipper" (Gilabert Barberà, 2011:22-3).

Brick vive un turbulento momento afectado por el suicidio de su amigo Skipper. Aunque éste no aparece en ningún momento en el escenario, se convierte en el centro de la obra, ya que su ausencia es determinante para que el drama se desarrolle. A pesar de que no se explicita el carácter homosexual de la relación entre ellos, éste planea durante toda la obra. Y precisamente la presencia de personajes homosexuales ausentes o muertos se hizo frecuente a lo largo de la producción dramática de los tres primeros cuartos del siglo XX. El público aceptaba diferentes orientaciones o identidades sexuales siempre que estuviesen en *off*, especialmente si estos personajes se habían suicidado atormentados. Suponía un ajusticiamiento moral que calmaba a los espectadores ante la incertidumbre que les provocaba ver realidades sociales diferentes a las aceptadas en la sociedad. Este tipo de comportamiento es especialmente notable en la obra de Tennessee Williams: *Un tranvía llamado deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc* y *De repente, el último verano* (Mira, 1994:130-1).

La obra del escritor sureño fue determinante en la deriva de la filmografía de Almodóvar, especialmente cuando hace irrupción el melodrama como parte de su discurso fílmico. Si a esto sumamos su sensibilidad *queer*, vemos cómo supuso un gran impacto descubrir su obra. Suponía vislumbrar una homosexualidad latente a través de ese código compartido ya comentado. En Williams es evidente que podemos hablar de un teatro "que ratifica o autoriza una lectura homoerótica o bien que discursiviza una mirada homosexual" (Ceballos Muñoz, 2004:138). Un ejemplo claro lo hallamos en las hermanas Dubois de *Un tranvía llamado deseo* y su deseo de alcanzar el cuerpo de Stanley, erotizado plenamente al despojar Williams a su personaje de hondura intelectual alguna. Esto causó cierto escándalo, ya que esa objetualización de Stanley fue vista como indicio de una enunciación *queer*:

The blatant scandal of *A Streetcar Named Desire* (1947), initially, was its depiction of female desire. The gaze with Blanche and Stella direct at Stanley seemed to exude an extraordinary, even perverse, energy. Hence, in part, the supposition that this gaze must come from a gay man; women, it is (or was) imagined, are modest. (Sinfield, 1999:189)

Resulta muy interesante también el diseño del personaje de Blanche Dubois. Alan Sienfield alude a la influencia del psicoanálisis en Williams, especialmente en la creación de sus personajes femeninos: "They are given to hysterical sexual repression, which renders them alternately frigid and nymphomaniac" (1999:195-6). Esto, que podría extenderse al cine de Hitchcock y su obsesión por la figura de las rubias frías y distantes, no supone más que acudir a un catálogo de problemas psicológicos tamizados por la teoría freudiana para tomarlos como base en la construcción de los personajes femeninos -piénsese en la obra de Williams *De repente, el último verano*, la obra donde es más explícita la homosexualidad y el psicoanálisis aparece en la diégesis-. Si revisamos el cine de Almodóvar vemos cómo esta misma tendencia es palpable en su filmografía, con el personaje de Sexilia de *Laberinto de pasiones* como principal ejemplo. A pesar de esta concomitancia con el teatro de Williams, hemos de reconocer que su influencia en la caracterización psicológica de Sexilia le llegó del director de cine inglés y su película *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964).

Lo que es indudable, como ya apuntamos, fue la influencia de este teatro melodramático. Y lo más importante, la forma en que fue consumido, especialmente cuando sabemos que estas obras no fueron apenas representadas en España hasta los años noventa²⁵⁵: el teatro de Williams llegaría mediante el discurso del cine clásico.²⁵⁶ El alto potencial intermedial de estos melodramas, como recientemente ha demostrado Marcie Frank (2013) a partir de la obra del autor americano, fue esencial en la asimilación de este modelo por parte del director manchego. Liz Taylor, Marlon Brando, Paul Newman, Katherine Hepburn o Ava Gardner pondrán voz y rostro a sus atormentados personajes. Estamos hablando de películas como *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar named Desire*, Elia Kazan, 1951), *La gata sobre el tejado de zinc*

²⁵⁵ La latencia homosexual seguro que se encontraba detrás de la desafección del teatro español hacia las obras de Williams. El tema de la sexualidad seguiría siendo tabú en ciertos sectores a pesar de la abolición de la censura con la Transición. Estas palabras de Ángel Facio son bastante elocuentes en este sentido: "Yo estoy convencido de que si se negaron durante cuatro años a que yo montara otra vez en España *La casa de Bernarda Alba*, fue porque en el hecho de que le personaje central lo interpretase un hombre, veían una alusión al mundo homosexual de Federico. Y ellos han estado años tratando de ocultar la homosexualidad de Federico, cuando tenían que haberlo aceptado" (en Cabal y Alonso de Santos, 1985:241).

²⁵⁶ "No podía evitar ser más sensible a la voz de Tennessee Williams surgiendo de los labios de Liz Taylor, Paul Newman o Marlon Brando, que al susurro pastoso y baboso de mi Director Espiritual". [...] Lo que no sabía era que, décadas más tarde, algunas de las imágenes proyectadas en las pantallas de mi niñez llevarían mi firma y estarían marcadas por aquellas primeras películas donde T. Williams era mi auténtico director espiritual" (Almodóvar en Strauss, 2000:134).

(*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958), *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959), *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, Richard Brooks, 1962) o *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*, John Huston, 1964).

Ya en el temprano debut de Almodóvar con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* podemos encontrar referencias a Williams. En concreto en la escena en la que una mujer barbuda discute en su dormitorio con su marido, quejándose del tiempo que llevan sin hacer el amor. "Hace cuarenta días y cuarenta noches que no jodemos, y yo estoy que estallo, como una gata sobre un tejado de zinc", le reprochará la esposa. No sólo en el texto y en la conexión argumental con la obra de Williams vemos relaciones, sino también en el vestuario de ella. Viste una elegante bata de seda que remite al *glamour* del Hollywood clásico, y que nos recuerda a la Liz Taylor de la película de Richard Brooks. Pero será en *Todo sobre mi madre*, con la puesta en escena de *Un tranvía llamado deseo*, cuando rinda un verdadero homenaje al director de Misisipi, como veremos en el capítulo siguiente.



Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pedro Almodóvar, 1980)
y *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958)

El sentimentalismo es otro rasgo asociado a lo *queer* que está presente tanto en Williams como en Almodóvar. Supone un distanciamiento de la masculinidad tradicional al transgredir el comportamiento que se le presupone a este sexo. Este sentimentalismo, visto como contrario a la virilidad, podría ser extensible también a otro repertorema teatral presente de forma repetida en el cine del director español, *La voz humana*, del autor francés Jean Cocteau, cuya personalidad y obra sería calificada como *camp* por Susan Sontag (1964:359):

Al estudiar las relaciones, en la representación, entre homosexualidad y virilidad, hemos apuntado cómo la homosexualidad se construía en el discurso especialmente a partir de

elementos descartados en el mito de la identidad viril. Uno de estos elementos descartados, quizá uno de los más importantes, es el sentimentalismo. No sólo los hombres no lloran, sino que los hombres nunca deben dejarse arrastrar por el sentimentalismo. (Mira, 1994:154)

Esta obra del director francés es una descarnada historia acerca de la desesperación de una mujer de mediana edad, desechada por un amante que se va a casar con otra al día siguiente. La obra, un monólogo para una sola actriz que habla al teléfono, es usada en el cine de Almodóvar en *La ley del deseo* y en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* siguiendo diferentes criterios de adaptación, como veremos.

Son diferentes las formas en las que Cocteau se relaciona con lo *queer*. Ya hemos citado como Susan Sontag vislumbraba en su personalidad y obra una notable sensibilidad *camp*, derivada, entre otras cosas, del llamativo tono *kitsch* de sus producciones. Podemos ver esto de forma muy evidente en películas como *La bella y la bestia* (*La belle et la bête*, 1946). Este filme ejemplifica muy bien uno de los elementos más controvertidos de su obra, el punto de vista sobre el amor y la sexualidad (Sheaffer-Jones, 2002):

The advocacy of a female subjectivity (the story is told from Belle's point of view) and the notion of equality, so present in this film, ran very contrary to the prevailing message of films dealing with sexual relations in the late-1940s and early-1950s. (Hayward, 1996:47)

Susan Hayward va más allá en la interpretación de este punto de vista femenino, y alude directamente a esta película como un ejemplo indudable de amor homoerótico (*ibíd.*). Lo mismo podría decirse de *Orfeo* (*Orphée*, 1950), adaptación de la obra teatral homónima de 1925, donde Cocteau filma imágenes de un homoerotismo notable, como cuando el protagonista se refleja en un espejo y acaricia con su mejilla la superficie. O hacia el final, con su muerte, cuando es sostenido a modo de una *pietá* gay: "Heurtebise grabs Orpheus from behind, covering his eyes and mouth (but not his nose), and Orpheus struggles in a singularly theatrical way until he finally goes limp" (Desilets, 2012:295). Si echamos un vistazo a *La ley del deseo* podemos ver cómo estos dos momentos tienen su réplica. Lo podemos observar en el inicio de la película, cuando un joven es dirigido en una escena erótica y se le ordena besarse en un espejo, y en el plano

final, cuando Pablo sostiene el cuerpo sin vida de Antonio. Si en la película de Cocteau el subtexto homosexual era más o menos latente, en la película de Almodóvar se convierte en explícito. A este respecto nos es especialmente interesante su arranque ya citado, por la manera en la que articula y manipula el mecanismo espectacular. En esta escena el espectador toma el punto de vista del director autoritario cuya voz se oye en *off*. Las miradas que el joven lanza a cámara impelan directamente al espectador, que es identificado como un espectador homosexual. Así contemplará, con esta mirada *queer*, al joven mientras se va desnudando y acariciando, transfigurado ya en un manifiesto objeto de deseo erótico. Tras esta inmersión abrupta en el mundo homosexual en el inicio, el pasional devenir de los protagonistas de la película será recibida sin reticencias. La enunciación *queer* es asumida sin miedos.



Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950) y La ley del deseo (Pedro Almodóvar, 1987)

En la obra de Cocteau es posible establecer diferentes conexiones con otros autores considerados *queer*. En 1909, con *Le portrait surnaturel de Dorian Gray*, adapta a la escena la novela *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, una obra que anticipaba una mirada *queer* décadas antes de que se produjesen los movimientos de liberación sexual (Schulz, 2011). Pero es especialmente con su coetáneo Williams con quién podemos encontrar relaciones de reciprocidad en sus producción dramáticas (Michiels y Collard, 2013). Cocteau adapta en 1949 al francés, como ya hiciera con la obra citada de Wilde, *Un tranvía llamado deseo*, versión que alcanzaría un gran éxito tras su adaptación parisina. Pero es el interés por el mito de Orfeo el que une

principalmente a ambos autores. Williams realizó su propia versión del mito tanto en *Battle of Angels* (1940) como en la posterior reelaboración de esta obra, en *Orpheus Descending* (1957). En estas piezas dramáticas, así como en el *Orphée* teatral de Cocteau, Orfeo no es músico, sino escritor. Pero no sólo en este uso del mito coinciden, sino también en el tratamiento físico en la caracterización de los personajes masculinos. Es aquí donde se aproximan sendos universos personales, en torno a esta sensibilidad *queer*: "There is also a sexual world. Cocteau's and William's presumed homosexuality providing an umpteenth echo of both playwright's fascination with physicality" (Michiels y Collard, 2013:509).

Esta misma importancia dada a la corporalidad masculina puede ser advertida en el teatro más vanguardista de García Lorca. Enrique Álvarez (2010) además vislumbra una asociación con la muerte en estas obras, algo que podemos ver, por ejemplo, en la escena segunda de *El Público* con los personajes de Pámpanos y Cascabeles, donde el amor erótico es frustrado y condenado a la prostitución ante la imposibilidad de ser vivido abiertamente (Pedrosa, 2001):

La indagación acerca del amor, el deseo y la identidad presente en *El Público* anuncia las teorías de género y el movimiento "queer" de la década de los noventa. Enfatiza la transformación de los personajes, la deconstrucción de las identidades, la exploración por las diferentes manifestaciones del amor más allá de los márgenes de la cultura sexual dominante. (Iribe, 2011:4)

Parte de la crítica y público ha realizado lecturas *queer* del teatro de Lorca, poniendo su atención para justificarlo en la presencia de personajes femeninos frustrados, que eran usados para enmascarar su homosexualidad. En este sentido lo afirma Maria Elena Polydorou, conectándolo con la obra de Tennessee Williams:

Like Lorca, it is claimed Williams often used women in his plays as representations of hidden and frustrated homosexual desires [...] Lorca's and William's homosexual expression can go beyond the female characters and spill into those of the male (i.e. male characters with gay sensibilities or camp qualities). (Polydorou, 2012:106)

La investigadora centra su análisis en la trilogía rural formada por *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. En esta última obra, la frustración de las hermanas sería interpretada como símbolo de la propia represión sexual del escritor

granadino. El ambiente claustrofóbico y enrarecido -muy presente también en las obras teatrales de Williams, en ese húmedo y caluroso sur- sería interpretable en este sentido, reforzando este sentimiento de aprisionamiento.

El teatro de Lorca, asesinado durante la Guerra Civil, adquiriría un reconocimiento notable con la caída de la Dictadura, alcanzando un gran auge en su representación, especialmente a partir de mediados de los ochenta. Si bien en un principio fue reconocido sólo por sus méritos en la renovación poética y teatral (Martínez Expósito, 2011:28), la situación variaría y su carácter político y *queer* comenzaría a ser reivindicado: "During the years 1986-89 there was a veritable explosion of works on Lorca, due to the 50th anniversary of the poet's death. Many of the following deal with Lorca's homosexuality" (Sahuquillo, 2007:50). Al igual que en el caso de *La bella y la bestia* de Cocteau, la focalización femenina subvertía el statu quo dominante y, además, a través de dicha focalización se atendía a una serie de cuestiones que en ese momento les eran vetadas a las mujeres. La sexualidad se convierte en parte del discurso de una clase femenina oprimidas por su entorno:

In the theatre work of this male writer, García Lorca, we are faced with a peculiar line up of characters who behave in ways that women aren't supposed to. Above all, they love and desire in ways women are denied. Associated with these women are a range of singularly unimpressive men who fail miserably to make their masculine presence felt, and are eventually elided altogether. It is no surprising that a queer writer should challenge conventional gender performance. In traditional terms, women who wish to be the subjects of desire and men who wish to be the objects are getting the prescribed correspondence between their gender characters he authored, have their gender behavior all wrong. Interrogating gender is a vital task for García Lorca. (McDermid, 2007:3)

La tragedia presente en películas de Almodóvar como *La ley del deseo*, así como la focalización femenina de la gran mayoría de sus películas, aproximan los horizontes creativos de estos dos creadores españoles. Es comprensible que sus producciones hayan sido comparadas reiteradamente, ya sea desde una perspectiva *queer* -como es el caso que nos ocupa- o desde puntos de vista tan variados como puede ser el de la tauromaquia (Hernández, 2001, 2002). Lorca y Almodóvar tienen también en común el haber puesto la atención en una tradición localista -que se corresponde con el imaginario español- para realizar un cine o teatro de alcance universal, usando para ello

técnicas propias de las vanguardias de sus respectivos momentos históricos. No es casual, por tanto, que Almodóvar decidiera usar una obra basada en *Bodas de sangre* de Lorca para reforzar el sentimiento trágico de *Todo sobre mi madre*. Además de la indiscutible valía de la obra, la vehiculización del dolor y el sufrimiento en esta obra a través de una mujer suponía un gran aliciente. Era una forma de expresión del yo poético a través de una enunciación discreta *queer*.

Capítulo 7.
LA LITERATURA EN EL CINE.

7. LA LITERATURA EN EL CINE.

La literatura es un importante modelo en la creación del cine de Almodóvar. Lector voraz²⁵⁷, en sus películas son fácilmente distinguibles cuáles son las obras que le sirven de inspiración, así como aquéllas a las que rinde homenaje. Para ello se usa principalmente el método de la citación explícita, ya sea a través de los diálogos o, en su caso, mediante la inserción de planos cortos que nos acercan a las cubiertas de estos títulos literarios convocados. Estas obras ejercen sobre estas películas de esta manera una doble función, la de inspiración -estaríamos hablando de adaptaciones más o menos encubiertas- y la de fascinación -los filmes son aprovechados para rendir tributo a numerosos literatos con los que comparte cierta sensibilidad-.

A la hora de analizar el vasto rango de autores que aparecen en estos filmes es posible establecer una clara diferenciación. Por una parte encontramos ejemplos pertenecientes a la alta cultura, es decir, escritores canonizados tanto por la tradición literaria como por las instituciones académicas. En este sentido descubrimos citas de Truman Capote, Cormac MCarthy o Alice Munro. Pero junto a este grupo de autores más reconocidos existe también una serie de literaturas periféricas que distan de ocupar un posicionamiento central dentro del sistema cultural. La novela rosa o la literatura *pulp* son dos buenos ejemplos en este sentido que, si bien son denostados por la crítica tradicional, son asumidos por Almodóvar al mismo nivel que el resto de géneros bendecidos por la institución académica. Supone una nueva demostración de la ambivalencia de su cine, capaz de albergar diferentes estratos culturales con una imbricación difícil de desentrañar.

²⁵⁷ Almodóvar se considera un lector con una amplia cultura literaria alimentada desde su infancia. Comenta cómo la compra por correo de libros le permitió acceder a parte de un variadísimo repertorio literario. A través del catálogo de El Corte Inglés compraba títulos por correspondencia: "Mis hermanas compraban cosas para la casa, y yo, libros, pero no sabía si eran buenos o malos, eran simplemente los que ofrecía El Corte Inglés, en general, *best sellers* de principios de los años sesenta. *El abogado del diablo*, de Lahos Zilahy, *Sinuhé el egipcio*, de Mika Waltary, libros de Morris West o de Walter Scott, y también *El lobo estepario*, de Hermann Hesse y el famoso *Buenos días, tristeza*, que me hizo gritar «¡Dios mío, hay otros seres como yo, no estoy solo!». No leía literatura española; empecé a hacerlo a los veinte años y me apasionaron, sobre todo, los realistas de finales del XIX. En el instituto, casi no nos hablaban de Rimbaud o de Genet, pero enseguida supe que había en ellos algo que me interesaba y me puse a leerlos, y también a algunos de los poetas malditos. A partir de aquel momento, mi relación con la literatura se volvió apasionada, sobre todo, gracias a los autores franceses. Cuando llegué a Madrid en 1968, época de eclosión de la literatura suramericana en todo el mundo, leía compulsivamente, pues tenía muchas más cosas al alcance de la mano" (en Strauss, 2000:15).

Lo literario va más allá del uso de repertoremas en estas películas, ya que el propio proceso de escritura aparece en la diégesis de algunas historias. Ya en su temprana obra *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* vemos esto, en concreto con el personaje de Pepi, que escribe cuentos. Este aspecto se constituirá en una constante que será desarrollada con mayor amplitud y complejidad con posterioridad, especialmente en *La flor de mi secreto*. Encontramos también casos de escritores en *Hable con ella* con Marco Zuluaga, escritor de guías turísticas. Pero también aparecerá otro tipo de personajes que han sido marcados por la literatura como lectores, como Sor Rata de Callejón en *Entre tinieblas*. En un territorio intermedio podríamos ubicar a Esteban, quien en *Todo sobre mi madre* se muestra tan fascinado por Truman Capote como interesado en convertirse en un escritor reconocido. Son diferentes dimensiones del proceso de comunicación entre el escritor y el lector, ese emisor y receptor del esquema jakobsoniano (Jakobson, 1958) que en la teoría polisistémica adoptan los nombres, con una mayor amplitud conceptual, de productor y consumidor (Even-Zohar, 1997a).

Pero además de esta caracterización de personajes, la literatura es usada también de forma sagaz como guiño al espectador ducho, que encontrará diferentes conexiones entre el argumento de la película y los textos citados. En este sentido vamos a mencionar el uso de dos intertextos inscritos en la banda visual de *La piel que habito*: la novela *Meridiano de Sangre*, de Cormac McCarthy (1985), y el libro de relatos *Escapada*, de Alice Munro (2004). En la película, la literatura que le suministran sus captores a Vera es lo único que le proporciona cierta estabilidad psicológica durante su secuestro. Periódicamente irán renovando los ejemplares y autores, de tal forma que su obligada estancia sea más amena. Lo que llama la atención es que en esta película, como es habitual en el cine de Almodóvar, la elección de los títulos literarios no es casual. Lo ejemplifica muy bien el empleo de la novela *Meridiano de sangre*, una de las mejores muestras del reconocible estilo seco y directo del escritor norteamericano. En ella retrata la historia de Estados Unidos a través de las desventuras protagonizadas por un joven que tiene que madurar rápidamente para sobrevivir a la dureza del viejo Oeste. La película de Almodóvar participa de este carácter sobrio en parte de su metraje, al no renunciar a mostrar con aspereza la agresión, moral y física, que sufre el personaje femenino central. Es también muy ilustrativo el hecho de que con las hojas de este libro,

y el de otro título -*El guardián del vergel*, de McCarthy también-, Vera se intente suicidar infringiéndose cortes. Los libros, ahora ensangrentados, actúan como metáfora tanto de la violencia de esta literatura como de la penosa vida de ella.

Más interesante aún nos resulta el uso del ejemplar de la obra *Escapada* de Alice Munro (2005). Se trata de una compilación de relatos -algunos conectados y todos de gran extensión- sobre mujeres de diferentes generaciones que se tienen que enfrentar a los diferentes lances que interrumpen su rutina diaria. Entre ellos destaca el cuento que da título al libro, donde Carla, la protagonista, no es capaz de abandonar a su marido. Sufre una especie de Síndrome de Estocolmo similar al que Vera, la protagonista de la película de Almodóvar, siente al final del filme hacia su captor. Otro momento donde podemos establecer conexiones con la obra literaria es cuando el personaje de Zeca, disfrazado de tigre, aparece de súbito en el cigarral para acabar atacando sexualmente a Vera. Tras ser descubierto y asesinado por el Dr. Ledgard, Vera comenzará a sentirse protegida por el Doctor, comenzándose una atracción equívoca. La virulenta irrupción de Zeca, como un animal salvaje, tendrá el mismo efecto unificador entre el Dr. Ledgard y Vera que la fantasmagórica aparición de la cabra Flora en el relato de la Premio Nobel entre Sylvia, la vecina que ayuda a Carla a huir, y el marido de ésta: "Cuando dos personas separadas por sentimientos hostiles se encuentran al mismo tiempo desconcertadas -mejor dicho, asustadas- por la misma aparición, brota entre ellas un lazo y se encuentran unidas de la manera más inesperada" (Munro, 2004:43). Se marca así una vinculación notable entre obra literaria y fílmica, que si bien no tiene reflejo en el ámbito argumental, sí muestra una gran influencia en el diseño de atmósferas y en la preocupación por dibujar retratos femeninos nada unidimensionales.



La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011)

7.1. La literatura en la Transición.

El panorama literario en la España franquista no era muy alentador. A las pérdidas sufridas en torno a la guerra (Unamuno o Valle-Inclán), por la guerra (García Lorca) o por el exilio (Juan Ramón Jiménez, Francisco Ayala o Rafael Alberti) había que sumar las adversas condiciones que se encontraron los que permanecieron en el país, esencialmente con una industria editorial sin potencial y una censura implacable que imposibilitaba acometer nuevos desafíos literarios. Había que esperar unos años para que el panorama nacional mostrara indicios de renovación temática -con el realismo como estética- y formal -con la experimentación de los sesenta y setenta de Martín Santos o Luis Goytisolo-. A pesar de ciertas incertidumbres en este cambio en la literatura española, finalmente se lograría apoyar a una nueva serie de autores que vendrían a postularse como dominadores de la industria editorial y como objetos de estudio para la crítica más sesuda. Este proceso se consolidaría en los ochenta con la aparición de la *nueva narrativa española*, "epígrafe bajo el que se pretendía agrupar a un grupo llamativamente nutrido de escritores que habían optado por la prosa de ficción, y estaban obteniendo el favor del público y de buena parte de la crítica" (Langa Pizarro, 2004:107).

La Transición literaria fue vista por muchos como consecuencia directa de un fenómeno novedoso en las letras españolas del siglo XX: el desarrollo de lo formal frente a los contenidos. Suponía esencialmente una renovación de la novela a través del rechazo al realismo imperante durante el franquismo. Esa visión neorrealista de la realidad, reflejo de una España pobre y franquista, veía cómo se agotaba en sí misma. Se requería un giro que permitiese una auténtica regeneración, y en este sentido surgirán escritores que encontrarán en la experimentación formal su espacio de acción. Se dejaban de lado los contenidos habituales, normalmente reducidos a reflejar -ya en un tono crítico velado, ya en uno apologético- la situación sociopolítica vigente. La Transición se constituye así en un espacio "de quiebra donde toda la estructura del espacio anterior se desmorona y donde los sujetos (y las instituciones) se ven obligados a definirse frente a la situación nueva, al tiempo que necesitan liberarse de los lenguajes y de las estructuras anteriores" (Labrador Méndez, 2007). En este sentido la publicación en 1962 de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, supuso un antecedente claro de ruptura, y para muchos marcaría además el arranque de la Transición en la literatura.

Hacer de lo literario el exclusivo objeto de la literatura permitía encauzar el debate precisamente hacia aspectos formales, con lo que se naturalizaba -se ideologizaba- la función de la estética. Delimitado el marco del debate, cualquier otra consideración que no fuese la formal se prestaba a recibir la calificación de política. (Monleón, 1995:14)

Se producía pues, al igual que en otros ámbitos de la cultura española del momento, dos líneas de creación. Por una parte los escritores que aprovecharían la recién estrenada libertad para expresar lo que se quisieran sin miedo a reprimendas, dando lugar a la entrada de lo político en la literatura de forma explícita, sin ningún tipo de veladuras, y por otra parte los que decidirán centrarse en experimentar con la forma, rechazando cualquier intento de politizar su arte literario. A pesar de la radicalidad inicial de algunos de estos últimos autores, con el tiempo llegarían a suavizar su postura y transitarían un territorio intermedio.

Si bien es cierto que en esos primeros pasos de la nueva narrativa la alergia hacia la actualidad social y política limita la entrada en la novela de la experiencia colectiva que vivía el país, no lo es menos que, poco a poco, tendría lugar su metabolización y el abandono de los prejuicios iniciales. (Rico, 2013:45)

La abolición de la censura, y un mayor desarrollo de la industria editorial, posibilitaron la aparición de escritores noveles con nuevos discursos que propugnaban además un nuevo espacio de libertad para la creación literaria. Debutan por esos años Enrique Vila-Matas, Juan José Millás, Javier Marías, José María Merino o Álvaro Pombo. Pero sería especialmente con los ochenta cuando aparezcan autores cuya literatura se relacione directamente con el momento histórico que estaba viviendo España. Rosa Montero, Almudena Grandes, Rafael Chirbes o Antonio Muñoz Molina vendrían, desde posicionamientos distintos, a representar a esta generación que logrará un nuevo estatus para las letras españolas.

En contraste con este aparente optimismo, reinante por otro lado en gran parte de la vida cultural española, hubo quien experimentó una gran frustración ante el proyecto de democracia que se estaba constituyendo. En este sentido hay que mencionar obras como *La luz de la memoria*, de Lourdes Ortiz (1976), *Visión del ahogado*, de Juan José Millás (1977), *Para no volver*, de Esther Tusquets (1985) o *El pianista*, de Manuel

Vázquez Montalbán (1986), todos ejemplos de lo que Javier Gómez-Montero denominó literatura del desencanto, resultado de

la fuerte tensión creadora desencadenada por las dos vertientes de este proceso de euforia y desilusión que, por supuesto, puede interpretarse tanto a la luz del pragmatismo social (el paso de la utopía al posibilismo, independientemente de que responda éste a imperativos reales o a actitudes hipócritas) como en el sentido crítico de un proyecto no consumado con el consiguiente sentimiento personal de estafa. (Gómez-Montero, 2007:9)

Suponía, aún así, un gran avance respecto a la tradición literaria española del siglo XX, una renovación estética y temática que lograría también una buena acogida entre el público y la crítica. Pero además de esta renovación, que encontraría también apoyo en la industria cultural y en el ámbito académico, hay que mencionar otro fenómeno de gran importancia para las letras aunque permanezca en la periferia hasta la irrupción de los estudios culturales en España. Estamos hablando de una serie de manifestaciones literarias editadas con baja calidad en fanzines y otras publicaciones propias de la contracultura, en especial de la Movida madrileña. Conformaban la cara más inconformista de la cultura española.

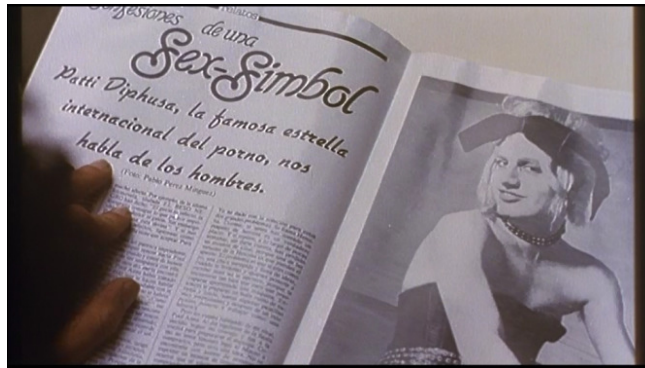
Algunos personajes célebres del Rollo, como Ordovás, el Zurdo, los Berlanga, Almodóvar o Eduardo Haro Ibars escribían a veces artículos en revistas serias como *Triunfo*, *Ajoblanco* y *El Viejo Topo*, pero aunque ellos formaran parte de La Movida, sus artículos podían tratar sobre cualquier tema. Lo que demuestra, una vez más, que la vida cotidiana seguía su trajín como en cualquier otro tiempo. (Lechado, 2013:88)

Entre estos escritores destaca la figura de Eduardo Haro Ibars, calificado como una de las figuras literarias principales de este movimiento, especialmente a través de su primera publicación, *Gay Rock*, considerada como una de las obras clave para la Movida: "Este libro publicado en 1975 mezcla diversos estilos, sobre todo surrealismo y rollo beatneak, a la vez que habla de temas 'imposibles' para aquella España en la que acababa de entregar el alma el oficialísimo Francisco Franco" (Lechado, 2013:217). La aparición en primer término de la homosexualidad suponía un claro ejemplo del devenir de la contracultura española. El discurso *queer* no sólo dejaba de estar ausente, sino que en este momento era posible ya titular explícitamente títulos editoriales como éste, un

ensayo sobre la cultura gay con la música *glam rock* como objeto de estudio principal.²⁵⁸

Almodóvar en este contexto, y como escritor, colabora para diversos medios. Escribe la novela corta *Fuego en las entrañas* (Almodóvar y Mariscal, 1981), ilustrada por Javier Mariscal; la fotonovela erótica *Toda tuya* (Almodóvar y Pérez Mínguez, 1982), con fotografías de Pérez Mínguez, o diversos escritos para nuevos medios nacidos con la Transición como *El País*, *Diario 16* o *La luna*. Entre lo más destacado de su producción, la publicación de los artículos sobre la ficticia Patty Diphusa, las memorias de una extravagante y surrealista actriz porno que cuenta sus aventuras por las noches madrileñas de la época, sin escatimar en detalles de sus frecuentes escauceos sexuales. Estos artículos, que serían posteriormente reunidos y publicados gracias al tirón popular del director español (en Almodóvar, 2009), aparecerán también en su película *Laberinto de pasiones*. Rizo Nira porta un ejemplar de la revista *Vibraciones*, en el que se puede leer una entrega de la falsa autobiografía de Patty Diphusa, encarnada en la fotografía por Fabio MacNamara. *Vibraciones* (1974-1981) fue una publicación de información musical, dirigida en un primer momento por Ángel Casas, que además de historietas incluía publicaciones de este tipo -este personaje de Almodóvar fue creado en principio para esta revista-. A pesar de mostrarse en este filme desde un punto de vista paródico, algo propio por otra parte de todo este primer cine del director manchego, la inserción de esta importante publicación refleja muy bien la interesante labor emprendida en estas películas a la hora de incluir textos y paratextos de la vida cultural madrileña del momento, algo que llevó a parte de la crítica a proclamar al director español como uno de sus cronistas oficiales. Si bien podemos encontrar elementos como éste de forma continuada en su cine, no es menos cierto que la reelaboración que realiza de estos materiales imposibilita el hecho de que podamos hablar de una crónica en los términos más ortodoxos; más bien, este cine forma parte de la misma.

²⁵⁸ Luis Antonio de Villena recuerda así a su amigo fallecido en 1988, quién le inspiraría la novela *Malditos* (2010) y el poema *Héroes* de su libro *Marginados* (1993): "Eduardo era un excelente periodista que tocó todos los palos (lástima que no exista una antología de sus artículos), era un poeta brillante -de origen surreal- pero descuidado, escribía en resacas matutinas, golpeando la máquina en raptos de lirismo. Hay poemas muy buenos. Quizá su prosa narrativa sea lo más caído" (Villena, 2014). Entre su producción poética destaca *Pérdidas blancas* (1978), *Empalador* (1980) o *Sex Fiction* (1981). El título *El polvo azul-Cuentos del mundo eléctrico* (1985), por su parte, inauguraría la colección de Ediciones Libertarias, dedicada a la nueva narrativa española.



Laberinto de pasiones (Pedro Almodóvar, 1982)

7.2. La novela rosa.

Si pensamos en la literatura rosa hasta la Transición, nuestro imaginario nos lleva a la idea de novelas cortas y a precios asequibles que versan sobre historias pasionales protagonizadas por mujeres, sexo al que además se destinaban estas publicaciones. Para lograr una mayor conexión con su *target* principal, usaban una focalización femenina, de tal manera que la identificación entre lectora y protagonista se realizase de la manera más natural posible. Era habitual en ellas una exaltación de la búsqueda del amor, y se exigía un final feliz para todas las historias, que solían acabar en un moralista matrimonio -nada fuera de él, de acuerdo a la moral franquista, podía ser asumible para estas jóvenes y bellas protagonistas (Núñez Puente, 2007)-.

Frente a la visión negativa, por retrógrada, de este capítulo de la literatura popular española, hay quién vislumbra en cambio un cierto cariz progresista al ofrecerse al menos una alternativa al desolador panorama cultural para las mujeres. En este sentido hay que interpretar el hecho de que estas revistas sean vistas como fomentadoras de "una cierta imaginación apasionada, cuyo uso se consideraba de por sí subversivo" (Alonso Valero, 2012:37). En este fenómeno destaca de manera positiva pues el hecho de que exista una focalización femenina, así como el hecho de que las firmantes de estas historias fueran mujeres -ya fuera con sus nombres reales o bien bajo pseudónimo-. Si bien es cierto que los modelos que se reproducen vinieron a continuar la visión tradicional patriarcal, no es menos cierto que en estas historias ya hay un notable desplazamiento en torno a este modelo, donde la mujer adopta una cierta autonomía insospechable años atrás.

Además de estos rasgos formales y temáticos son muy característicos los paratextos. Están tan codificados que, por ejemplo, no es necesario aproximarse al quiosco u otro lugar de venta para identificar el género de estas novelas cortas dadas sus cubiertas *kitsch*: libros de bolsillo, de cubiertas rosadas, ilustradas con la imagen de una pareja enfundada en un apasionado abrazo, normalmente con la aparición de un fornido protagonista masculino y una bella joven expresando pasión y deseo. La presencia de símbolos como corazones o rosas, por ejemplo, suele ser otro de los elementos formales más recurrentes que ilustran estas estereotipadas portadas.

Este género, tan popular como denostado, contaba habitualmente con un sistema de producción en serie, lo que, unido a la baja calidad de las ediciones, posibilitaba precios bastante asequibles. Se llegaban incluso a alquilar en los propios quioscos, permitiendo el acceso a prácticamente toda la sociedad española. Pero no sólo a este carácter popular se debía el menosprecio hacia este tipo de obras. Gran parte de esta minusvaloración respondía al sentimentalismo inherente a estas historias y, sobre todo, a un bajo nivel literario. Este trato peyorativo provocaría que muchos escritores de la época firmaran bajo pseudónimo, algo que acontecía también en otros ejemplos de literatura seriada, como en las novelas del oeste. Al fin y al cabo la autoría, salvo en contadas ocasiones, era irrelevante a la hora de atraer a potenciales lectores, ya que se trataba de repetir una misma fórmula a la que su fiel público ya se hallaba acostumbrado: historias de amor pasional protagonizadas por jóvenes mujeres donde el exceso y el artificio melodramático se hacen palmarios.

Si hay un nombre dentro de la industria editorial española asociado al de la novela rosa ése es el de Corín Tellado. Su producción se convirtió en el paradigma dentro del ámbito hispánico, al mismo tiempo que significaba una evolución notabilísima frente a las reaccionarias novelas breves de Carmen de Icaza o Concha Linares Becerra, de la Sección Femenina de la Falange: "Sus novelas se caracterizaron por ser cortas, de no más de cien páginas, de escenarios románticos donde tenían lugar historias de amor y desamor entre los protagonistas, los que por norma terminaban convertidos en un feliz matrimonio" (Amaya García, 2011:104). Lo prolífico de la producción de la autora asturiana, iniciada en 1946 y que le llevó a la inscripción en el libro de los récords Guinness como la escritora hispana más vendida de la historia, le

hizo agraciarse de una fama que trascendía el ámbito español, convirtiéndose en un referente para toda Latinoamérica. Se erigió de esta manera tanto en uno de los puntales de esta manifestación de la cultura de masas como en un inaudito y reclamado objeto de estudio, más desde enfoques sociológicos que literarios. Así lo demuestra esta cita de Andrés Amorós: "¿Por qué hablar de Corín Tellado? No por odio a lo popular ni por complacencia morbosa en el mal gusto, sino, con más sencillez, porque su trascendencia sociológica es absolutamente evidente" (1970:26). Resultan reveladoras estas palabras porque hacen alusión al mal gusto en su escritura, una de las características que hacen de su literatura un ejemplo *kitsch*. Esto, unido a un discurso ambiguo en torno a la mujer, entre la conservación de patrones tradicionales y cierta apertura a su liberación, se convertirían en los rasgos fundamentales de su literatura.

Podemos ver diferentes ejemplos de estética *kitsch* en las películas de Almodóvar, especialmente en los decorados y en el vestuario, pleno de elementos que retan al buen gusto estandarizado. Entre los componentes donde podemos discernir este tratamiento destaca el diseño de los títulos de crédito. La importancia que se le dan a los mismos, así como a los carteles de estas películas, les otorga la suficiente entidad para acometer estudios sobre ellos (ver Castellani, 2008; Tabuenca Bengoa, 2008; 2011). Es posible ver una evolución desde sus comienzos, donde el discurso pop y el lenguaje del cómic eran patentes, hasta sus últimas y más estilizadas producciones, donde a veces se pierde impacto visual a favor de una construcción de la imagen más depurada -véase *La piel que habito*-. Aún así, este desarrollo no es lineal, ya que no se deja de retornar a estos modelos primigenios -como en su último trabajo *Los amantes pasajeros* y los diseños de Mariscal-. Se marca así una evolución heterodoxa, en consonancia con la construcción de su discurso fílmico. En estos títulos de crédito *kitsch* podemos ver cómo se fija la atención sobre el reciclaje de elementos de la cultura popular, como pueden ser las revistas femeninas de los cincuenta y sesenta, donde tienen cabida motivos que referencian la estética de la literatura rosa. La labor realizada en este sentido por Juan Gatti es más que notable, especialmente en los títulos de películas como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *La mala educación*. Para ello usará el *collage* en movimiento como metodología de construcción, recurriendo a diferentes recortes para crear unas personalísimas y *kitsch* secuencias de créditos. Se trata pues del uso de un género literario a través de sus paratextos. Pero habrá ejemplos que introduzcan la literatura rosa en la diégesis narrativa.

Si hay una obra en la filmografía de Almodóvar donde se realice un homenaje explícito a la novela rosa ésa es *La flor de mi secreto*. En ella Leo Macías, la protagonista, es una exitosa escritora de novelas del corazón que se encuentra en plena crisis personal y creativa.²⁵⁹ Esta "Corín Tellado" almodovariana quiere cambiar de género literario y afrontar una literatura más grave y profunda, pero sus editores le amenazan con denunciarla si no continúa con su saga, que firma bajo el pseudónimo de Amanda Gris. La estética de este tipo de novelas, muy en consonancia con el estilo barroco y pasional del cine de Almodóvar, inunda tanto la pantalla como los paratextos que acompañaron la promoción de la película, como se puede ver en su cartel, que reproduce la técnica de estas estereotipadas portadas, así como, dentro de la película, en otros planos que muestran los materiales promocionales de las novelas de Amanda Gris.



Cartel y fotograma de *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

La película realiza un interesante ejercicio de reflexión sobre este género literario. Consciente del modelo que se está usando, así como sus implicaciones sociológicas, aborda algunos de los principios de la industria cultural donde se inserta este género. Esto es patente en la escena del encuentro de Leo en la editorial con sus agentes literarios. Estos le recriminan que no esté cumpliendo con su contrato, al que le quedan aún tres años por expirar y que le obliga a escribir cinco novelas de amor al año.

²⁵⁹ Almodóvar habla acerca de los gustos literarios de Leo en *La flor de mi secreto*, haciendo una vez más mención a la convivencia de distintos estratos culturales en su filmografía: "No quisiera que se tomara a Leo por una intelectual. Sus escritores favoritos son mujeres como Janet Frame, Jane Reys [sic], Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes y Dorothy Parker. Todas ellas son consideradas intelectuales, pero lo que las une ante todo es su trabajo sobre la emoción: ellas evocan lo[s] sentimientos como también lo hace el bolero" (en Strauss, 2000:146).

En la escena le leen incluso algunos fragmentos del mismo, momento que es aprovechado por la película para explicitar algunos de los rasgos más característicos de estas novelas. Leo debe escribir:

novelas de amor y lujo, en escenarios cosmopolitas; sexo sugerente y sólo sugerido; deportes e invierno; sol radiante; urbanizaciones; Subsecretarios, ministros, yuppies; nada de política, ausencia de conciencia social; hijos ilegítimos los que quieras. Eso sí, final feliz.

En este diálogo se deja constancia de la realidad de este tipo de literatura, cuyo propósito es proporcionar un medio de evasión para las amas de casa, según se cita en el propio filme. Así su editora le recordará cuál es el objetivo de la serie editorial *Amor verdadero*, donde se publican las novelas de Amanda Gris: "Las novelas son para recuperar la ilusión de vivir. Cuando alguien compra un libro nuestro quiere olvidarse de la sordidez en la que vive, soñar con un mundo mejor, aunque sea una mentira".²⁶⁰

El problema del personaje de Leo es que su realidad se ha vuelto aciaga. El desmoronamiento de su relación amorosa le angustia de tal manera que la sumerge en un estado de depresión que le impide crear en la misma línea que venía haciendo. De ahí que diga estas palabras tras recriminarle su editora el que no quiera escribir más en este género: "No sé escribir novela rosa, me sale negra". Leo pretende imprimir un giro a su trayectoria literaria. La novela negra se convierte en el género escogido por la autora para su nueva novela. Es muy interesante ver cómo el argumento de esta obra se puede hacer extensible a cierto cine de Almodóvar. En la historia de la nueva novela se puede vislumbrar la imbricación de elementos de la contracultura periférica, como son el travestismo, los yonquis o un sentimentalismo desaforado, con un modelo canonizado, como es el de la novela negra.²⁶¹

²⁶⁰ Aunque con distinta formulación, se vuelve a incidir en el tema de la mentira piadosa, la que repara el sufrimiento por frustraciones personales o historias pasionales no resueltas. Sería el mismo ejemplo que veríamos en el uso del fragmento de *Johnny Guitar* donde se dice: "Miénteme. Dime que me has esperado todos estos años. Dímelo".

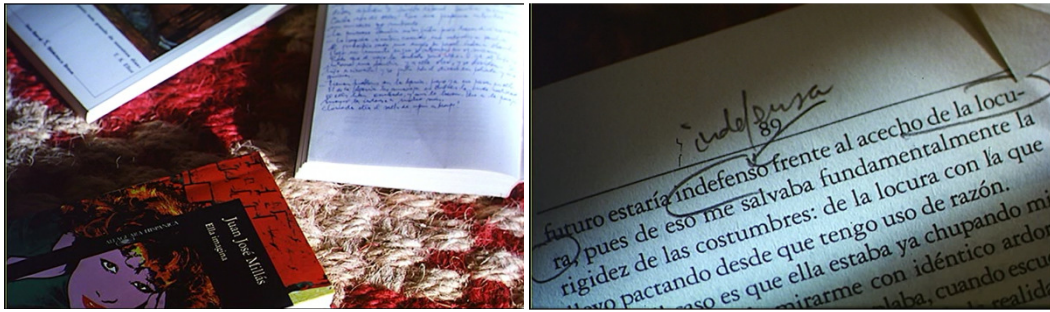
²⁶¹ El arranque argumental de esta nueva novela de Leo es coincidente con el de *Volver*: una madre esconde en la cámara frigorífica de un vecino el cadáver de su marido, asesinado por su hija cuando éste intentaba violarla.

Esta reflexividad sobre el hecho literario también está presente en el momento en que se muestra a Leo como lectora. En el arranque de la película, en una panorámica descendente, aparece una serie de libros apilados en su casa. Entre ellos encontramos los *Cuentos completos* de Julio Cortázar, *La musa trágica* de Henry James, *Un ángel en mi mesa* de Janet Frame, *Extraños arrebatos de amor y de ira* de Anita Shreve, *Hablando del asunto* de Julian Barnes, *Otras voces, otros ámbitos* de Truman Capote, *El conformista* de Alberto Moravia, *Después de dejar al señor Mackenzie* de Jean Rhys, *La vida desenfundada de Sailor* y *Lula* de Barry Gifford, *A causa de la noche* de James Ellroy, *El hombre que miraba pasar los trenes* de Georges Simenon o *Las olas* de Virginia Woolf.²⁶² Al finalizar el movimiento, la cámara se detiene en un plano detalle del libro de cuentos *Ella Imagina* (1994), de Juan José Millás. El viento abre violentamente la ventana y hace que las páginas del libro vayan pasando rápidamente hasta la número 89, donde Leo ha marcado un fragmento con lápiz que dice: "indefenso frente al acecho de la locura". Ella, identificada con este personaje, cambia el género de la palabra "indefenso" y escribe arriba "indefensa". Se recurre así a un texto literario que permite una lectura más profunda de la película, al ubicar a ésta en una especie de *mise en abyme* con este recurso, ya que el cuento al que hace referencia esta imagen trata también sobre la vida de un escritor, una constante tanto en las películas de Almodóvar como en la literatura de Millás, con la que además establecerá otras relaciones: el proceso creativo como un hecho inevitable y asociado a lo trágico de la vida.²⁶³

Además, los escritores representados en su narrativa a menudo se sienten compulsivamente obligados a escribir; ése es el caso, no sólo en la novela anteriormente mencionada, sino en *El desorden de tu nombre* (1988), *Volver a casa* (1990) y el relato «Laura se corta el pelo» de la colección *Ella imagina* (1994). (Knickerbocke, 2000:681)

²⁶² Encontramos diversidad en el tema y el estilo de estas novelas, yendo del experimentalismo literario de Virginia Woolf a ejemplos del *neo-noir* como en el caso de la novela de James Ellroy. Vemos así la relación artística y amorosa entre un pintor y una actriz (James), la autobiografía de una escritora que estuvo a punto de ser lobotomizada (Frame), una novela rosa sobre una periodista maltratada por su compañero sentimental (Shreve), un triángulo amoroso (Barnes), la búsqueda de identidad de un joven a través de su desconocido padre (novela debut de Capote), una novela crítica sobre el conformismo posibilitador de tiranías (Moravia), la historia de una mujer abandonada en el París bohemio de los años veinte (Rhys), cuatro novelas cortas continuación de *Corazón salvaje*, la obra que inspiraría la película homónima de David Lynch (Gifford), una novela negra de un escritor clásico del género (Ellroy), el existencialista devenir de un padre de familia en huida (Simenon), o una novela experimental basada en monólogos, escrito por una de las voces más importantes de la literatura universal (Woolf).

²⁶³ En este sentido habría que interpretar la vida de Pablo en *La ley del deseo* o la lectura del fragmento del prefacio de *Música para camaleones*, de Truman Capote, libro que Manuela regala a su hijo Esteban en *Todo sobre mi madre*: "Cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo; y el látigo es únicamente para autoflagelarse".



La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)

7.3. Sus adaptaciones cinematográficas: la novela negra.

Las películas de Almodóvar destacan por la originalidad no sólo de su estética visual, sino también de su narrativa, innovadora a menudo respecto al cine *mainstream* por el uso de saltos temporales o narraciones imbricadas dentro de otras. Esto, unido a la introducción de temas novedosos en sus películas, ha hecho al director manchego agraciarse de fama como prestigioso guionista. De hecho, algunos de sus premios más importantes se corresponden con sus guiones, entre ellos su primer gran galardón en un festival de categoría A, en 1988 en Venecia por *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. A éste le seguirían el premio en Cannes por el guión de *Volver* en 2006 o, entre otros, el Oscar de Hollywood o el BAFTA británico en 2003 por el libreto de *Hable con ella*, todos por historias originales.

Además de estos trabajos también podemos hallar adaptaciones de textos literarios. Entre las más curiosas se hallan las efectuadas a partir de obras suyas, en concreto algunas de sus narraciones breves. Así su relato de juventud *La visita* sería convertido años más tarde en el punto de partida de *La mala educación* -aunque previamente ya inspiraría una escena de *La ley del deseo*-. Y su cuento *La bella durmiente de la clínica de El Bosque* acabaría por dar lugar al guión de *Hable con ella* (Zurian, 2004:4). Pero no sólo acude a material propio para desarrollar sus proyectos cinematográficos, sino que en ocasiones ha acudido a obras literarias ajenas para desarrollar sus historias. Este fue el trabajo realizado con la colaboración de Agustín Almodóvar sobre *Tarántula*, de Thierry Jonquet, en la película *La piel que habito*. O sobre *Carne trémula*, de Ruth Rendell, en su película homónima -cuyo primer capítulo ya inspiraría a su vez *Kika* (Strauss, 2000:147)-. En estos dos casos Almodóvar es

atraído por la novela policiaca, y el ejercicio de intermedialidad realizado con su reescritura fílmica daría lugar a dos películas de cine negro, género que ya había transitado en películas como *Tacones lejanos* o *La mala educación*, aunque en estos casos a partir de historias originales.

Ya hablamos en su momento del cine negro, pero hay que recordar cómo la literatura negra supuso una gran fuente de inspiración para el cine clásico, en un momento en el que la industria cinematográfica demandaba una renovación que fuera capaz de reflejar los cambios que se estaban produciendo en la sociedad. La visión pesimista de la misma, con un fatalismo irreversible, sobrelababa estas creaciones. La aparición de un nuevo tipo de sexualidad femenina o la exhibición de la cara más oculta de la corrupción se convertían también en algunos de sus rasgos más llamativos. Este género literario se convirtió así en un gran caladero para el Hollywood clásico. Grandes nombres de la novela policiaca, como Daniel Hammett, Raymond Chandler o James M. Cain, vieron cómo sus obras fueron adaptadas, cuando no se les convocaba directamente a ellos para que participasen como guionistas. Se había consolidado un provechoso maridaje que definiría las normas definitivas de este género cinematográfico.

La adaptación literaria ha sido uno de los temas favoritos dentro de los estudios de literatura comparada, donde hemos podido ver, desde diferentes puntos de vista y marcos culturales, cómo suponía un rico campo de investigación.²⁶⁴ La adaptación supone, por una parte, la asunción de ciertos presupuestos artísticos ajenos al autor que realiza la adaptación, y por otra, la puesta en marcha de ciertos mecanismos modificadores sobre el texto original A que darán lugar al texto final B, y entre los cuales se halla la interpretación:

The process of adapting a work of literature for the screen necessarily entails, among other things, an act of interpretation. While the resultant text may seek to alter or subvert elements of the original, all adaptations have at least this in common: that they are generated by an encounter between the adapter, or adapters, and a given literary work. The manner in which that work is read, and the strategies of interpretation and understanding at play in the transposition, determine the character of the new text in a

²⁶⁴ Dado el carácter de nuestra tesis, y la gran cantidad de investigadores que han tratado este aspecto desde diferentes puntos de vista y con resultados más que notables (véase por ejemplo Cañuelo, 2007; Cattrysse, 1994; Gimferrer, 1999; Jaime, 2000; Peña Ardid, 1999; Shklovski, 1923, 2008; Villanueva, 1999), no nos vamos a detener en este asunto.

way which is revealing [...] factors related to medium specificity, audience expectations and of ideological outlooks either prevailing in an era or locale or promulgated by a film director. (Strong, 2006:97)

Revisando las adaptaciones de *Carne trémula* y de *Tarántula* en las películas de Almodóvar podemos ver cómo durante este proceso de interpretación se han favorecido dos aspectos. Si bien la crítica cinematográfica se percató en su momento de las similitudes argumentales, habría que ampliar esta asimilación a otros aspectos más generales y abstractos. Por una parte el carácter trágico, que inunda la pantalla. Una sensación de fatalismo irrevocable marca el carácter de estas películas. Nada parece que vaya a revertirse, sólo queda esperar al aciago desenlace. El destino de los protagonistas está marcado, y su final no será apacible. Junto a este aspecto hay que señalar cómo en el proceso de adaptación se ha favorecido un tratamiento melodramático de los sucesos que transcurren en las historias. Para ver cómo se articula esto último vamos a acudir a la película *Carne trémula*.

El principal nexo argumental existente entre la novela de Ruth Rendell y el filme del director español radica en su parte inicial: durante un tiroteo, un policía es herido y queda parapléjico; con el tiempo, éste se inmiscuirá en la vida del delincuente que disparó para intentar resarcir su frustración. En la película se cambia el foco de atención a partir de este momento. Al mero descubrimiento de giros argumentales propio del *thriller* se le añadirá una historia de pasiones desatadas en el momento en el que la joven Elena decida casarse con el herido para expiar su culpa (Willem, 2002:116-7). Se convierte así en una reescritura muy programática, de acuerdo a unos objetivos creativos muy concretos (Deveny, 2001), dando lugar a una película de rasgos muy particulares: "it is a generic hybrid incorporating a variety of narrative and stylistic conventions from Hollywood *film noir*, police action movie, thriller, sizzling sex movie, and elements of both comedy and arthouse poetics" (Morgan-Tamosunas, 2002:185). Vemos cómo la hibridación continúa siendo muy sustancial en estas producciones, aunque se traten de adaptaciones. Éstas no suponen un rígido marco de acción para la remediación, aunque se trate de un género tan definido y canonizado como el de la literatura negra, sino que ésta es transgredida para alcanzar un cierto nivel de expresión poética deseado. De hecho, el quebrantamiento de las normas de este modelo -cuando éste es reconocido- es lo que viene a reforzar la enunciación, rompiendo con cualquier

vinculación al cine clásico hollywoodiense caracterizado por una enunciación transparente, y donde este género alcanzaría gran esplendor y reconocimiento. El artificio, pues, se vuelve a imponer en las películas de Almodóvar, en este caso en el uso activo de un modelo del repertorio *mainstream*.

Capítulo 8.
LA MÚSICA COMO ESPECTÁCULO.

8. LA MÚSICA COMO ESPECTÁCULO.

En las películas de Almodóvar son fácilmente discernibles las diferentes manifestaciones artísticas que integran su discurso debido a una ostensible despreocupación a la hora de ocultar las suturas. Dentro de este conglomerado de expresiones la música guarda un lugar esencial, que además va más allá de la simple comunicación de emociones o la contribución al desarrollo narrativo de la historia. Forma parte de la construcción de un universo estético concreto, de una *Weltanschauung* dionisiaca donde la música es imprescindible. Este aspecto no ha pasado desapercibido a la crítica, que lo ha tratado recurrentemente (véase Deveny, 2005; Laferl, 2007; Poe, 2010; Vernon, 2009), mostrando la versatilidad de una producción cinematográfica muy rica a la hora de abordarla desde diferentes ángulos del código fílmico.

Cuando decimos esto no nos estamos refiriendo exclusivamente a las bandas sonoras escritas expresamente para sus películas por compositores como Bernardo Bonezzi, Alberto Iglesias, Ennio Morricone o Ryuichi Sakamoto, sino más bien a la incorporación a estos filmes de temas compuestos con anterioridad, y en otras circunstancias por otros autores, que se integran con total naturalidad a los *scores* de estas producciones. Aunque eso sí, sin perder nunca su impronta individualizada, lo que hace que sea perceptible siempre la hibridación de estos filmes.

Si bien es cierto que en estas bandas sonoras es posible oír algunos temas de música clásica, lo habitual es que se recurra, y especialmente en la primera etapa, a géneros que han gozado tradicionalmente de poco prestigio. El bolero o el *punk* se convierten así en expresiones artísticas periféricas que encontraron en estas películas un medio de legitimación a medida que la figura de su director fue siendo reconocida. Como resultado de este interesante proceso de canonización hay que destacar la edición de diferentes discos, tanto en España como en el extranjero, con los temas de estos filmes: *B.S.O. Almodóvar*, *Las canciones de Almodóvar*, *Viva la tristeza*, *Almodóvar Experience Soundtrack* o *Almodóvar Early Films Soundtrack*, este último con la música

de Bernardo Bonezzi²⁶⁵. El mercado aceptaba los gustos musicales exhibidos en este cine aunque incluyeran elementos considerados de "mal gusto", y se asumía como elemento canonizador la acción del director español al seleccionar los temas.²⁶⁶

8.1. La educación sentimental: boleros y coplas.

Hasta que la televisión no hizo irrupción en los hogares españoles a partir de los sesenta, de forma generalizada y con una programación estable, la radio se constituía en la única vía de información para toda la población. Los noticieros, fuertemente controlados durante la Dictadura, actuaban como altavoz del ideario del Régimen con una clara funcionalidad adoctrinadora. Además de esta misión informativa-manipulativa, la radio se fue constituyendo también, y de forma progresiva, en una fuente de diversión para los españoles, bien a través de concursos, bien a través de las actuaciones musicales de las principales estrellas de la canción nacional.²⁶⁷ Se convertía así en el principal representante de la comunicación de masas del país dada la amplia difusión que tenía en todo el territorio y, sobre todo, contribuiría a la propagación de

²⁶⁵ Pedro Almodóvar contó para su primer cine con Bernardo Bonezzi, perteneciente a la Movida madrileña. El músico firmaría las bandas sonoras de *Laberinto de pasiones*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Matador* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. A partir de esta última película romperán su relación artística, y Almodóvar, ayudado por el gran éxito internacional de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, recurrirá a prestigiosos compositores como Ryuichi Sakamoto o Ennio Morricone. Los resultados no serían los esperados, hasta que en *La flor de mi secreto* comienza a colaborar con Alberto Iglesias, quien se convertiría a partir de este momento en un aliado imprescindible en cada nuevo proyecto cinematográfico.

²⁶⁶ El propio Almodóvar, tan dado a reconocer sus referentes artísticos, no ha dudado en manifestar expresamente cuáles son sus discos y canciones favoritos de todos los tiempos, como lo demuestra este listado: "Ziggi Stardust, Transformer (L. Reed), Blonde on Blonde (Dylan) - El disco blanco de los Beatles - Chega de Saudade (Joao Gilberto) - Lady in Satin (Billy Holliday) - Sketches from Spain (Miles Davies) - ne me quitte pas (en casi todas su versiones) - Vete de mí (Bola de Nieve) - Tropicalia (Veloso, Gil, etc.) - Round Midnight (Julie London) - La foule (Piaf) y Chavela Vargas" (en Ordovás, 2012:207).

²⁶⁷ Entre estos formatos hay que destacar, por su popularidad y por el impacto que tuvo en la sociedad, la emisión de radio novelas o seriales radiofónicos de RNE o la SER como *Ama Rosa* (1959) o, más tarde, *La saga de los Porreta* (1976-1988). Este género, con inicio en la segunda década del siglo XX en el ámbito angloamericano (Padilla Castillo y Requeijo Rey, 2010:190), y como evolución natural de "la novela por entrega y los folletines decimonónicos" (Arias García, 2008:2), se convertía en un estilo que se haría con el favor del público a través de "la recurrencia temática y léxico-semántica en torno a lo melodramático, lo religioso y lo patriótico" (Pujante Segura, 2012:490). Claramente se podría trazar una línea de continuidad entre el carácter melodramático de estas producciones y el cine de Almodóvar.

todas las músicas del momento, donde "junto a boleros, tangos y rancheras hay coplas, muchas coplas" (Nieto, 2009:34).²⁶⁸

Junto al cine, la radio se constituía en una herramienta clave para el establecimiento de un *star system* musical, donde el género más sobresaliente sería, especialmente a partir de mediados de siglo, el de la copla. Concha Márquez Piquer, Lola Flores, Miguel de Molina, Antonio Molina o Imperio Argentina se convertían en las estrellas de este estilo, donde compositores como Quintero, León o Quiroga pudieron desarrollar una sólida carrera a través de títulos míticos en el imaginario español como *Ojos verdes*, *La bien pagá* o *Tatuaje*.

En este género predomina el protagonismo femenino en las letras, compuestas en su práctica totalidad por hombres en torno a temas como "el amor, la muerte, la sociedad española y sus tradiciones, la suerte, la privación de libertad y prisión, la raza gitana y la mujer" (Reina, 2009:39). Estos asuntos, muy marginales en ocasiones, son ejecutados en estas coplas con una fuerte dosis de dramatismo por tonadilleras o folclóricas dotadas de gran garra, y a las que incluso, y en palabras de Cansino Assens, se le presupone "alguna vinculación misteriosa con el genio de la raza y la tierra y con su tesoro de acumulaciones inconscientes" (1936:80) que son reveladas mediante una gesticulación muy enérgica. Consistía en llevar a la exasperación unas letras melodramáticas que abundaban en temas como el desamor, con unas interpretaciones arrebatadas donde la puesta en escena era clave. Estas mujeres, ataviadas con trajes de faralaes y encima de un escenario normalmente de reducidas dimensiones -de un tablao flamenco o de una pequeña sala de varietés-, cantan estas coplas, variantes del flamenco y el cuplé, con un aire puramente teatral, donde la expresividad facial o vocal era a veces más importante que las dotes canoras, como puede ser en el caso de Lola Flores: en el "teatro cantado siempre se prefirió al intérprete con sello propio, a veces con la voz justita" (Pérez, 2009:42).

Este carácter teatral sería heredado del cuplé, otro género muy popular del cuál deriva la copla. El cuplé suponía una evolución de las tonadillas populares castellanas

²⁶⁸ Un excelente ejemplo de la función social de la radio lo hallamos en la película *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), que si bien adolece de ser un manifiesto de ciertos valores del nacionalcatolicismo, no deja de ser un excelente fresco costumbrista de la sociedad de la época y de la importancia de la radio, popularizada como una de las formas favoritas de evasión para los españoles.

cantadas por mujeres y que fueron fuertemente actualizadas a finales del XIX por la influencia francesa. Con interpretaciones picantes y contenidos a menudo políticamente incorrectos, estas mujeres representaban a su vez una forma alternativa de sexualidad femenina, una resistencia al modelo hegemónico patriarcal al que se oponían con un comportamiento liberado en cuanto a las presiones morales de la época. La importancia de la corporeidad se constituía en un elemento clave, observable por la cantidad de tarjetas que se vendían con los retratos de estas artistas a comienzos de 1900, cuando "junto al carácter frívolo, festivo y liberador que suscita la exhibición del cuerpo espectacular, surge la objetificación de la mujer" (Clúa Ginés, 2013:14). Entre las principales estrellas de inicios del siglo pasado hallamos a Raquel Meller, "máxima representación artística del género musical" (Blas Vega, 1996:65) y cuya fama alcanzaría el mundo entero, donde actuaría y triunfaría con éxitos como *La violetera* o *El relicario*.²⁶⁹ Sería una de las precursoras de esta nueva imagen de la mujer de espectáculo española, que junto a la Goya o Tórtola Valencia lograrían una fama notable gracias a una imagen construida en torno a dos ejes: lo andaluz y lo oriental. Con el tiempo este modelo encontraría dignas sucesoras en cupletistas como Sara Montiel, que popularizarían este género entre nuevas generaciones que no habían vivido el ambiente de los locales de variedades de entre siglos.

Como es de suponer, la Revista se convirtió en la evolución natural de este género. Sería a partir de los años cuarenta cuando comience a desarrollarse de forma ininterrumpida, esencialmente debido a la aparición de un público que tras la Guerra Civil necesitaba de espectáculos de evasión que actuasen "contra la tristeza y el pesimismo" en el que se hallaba sumergido el país (Martínez Velasco, 2010:111-2). La Revista recogía los aspectos más jocosos del cuplé sicalíptico, basado en los dobles sentidos eróticos de las letras y en la centralidad de la imagen erotizada de la artista sobre el escenario (para una visión completa de este tema ver Anastasio, 2009). Se convertía así en un estilo irreverente de acuerdo a las normas morales más estrictas, y que quedaba relegado a los ambientes más populares. El carácter contracultural de esta forma de baja cultura estaría, sin lugar a dudas, en la base de que este género fuese uno de los preferidos para los espectáculos de transformistas. La liberación de los prejuicios

²⁶⁹ A la Meller le sucederían otras cantantes como Pastora Imperio, en la que ya se adivinaban rasgos de la copla tal y como la conocemos hoy al dotar al cuplé de rasgos flamencos.

morales de la época promulgados en este tipo de funciones iría en consonancia con esta sensibilidad *queer*.

Avanzando en el siglo XX, y ya en los sesenta, aparecería una nueva generación de cantantes españoles que desarrollarían una trayectoria al margen de estos géneros de fuerte raigambre carpetovetónica. El repertorio español comienza a asumir nuevas formas musicales correspondientes a marcos culturales anglosajones, favoreciendo el advenimiento de un nuevo tipo de cantante que se movería entre la canción ligera y la música pop que estaba arribando a España. Raphael, Marisol o Rocío Dúrcal irían adquiriendo reconocimiento popular a medida que se iban convirtiendo en estrellas, potenciadas especialmente por su presencia en las emisoras radiofónicas y por las diferentes películas que irían protagonizando. El lado más afable del pop llegaba al país y daba sus versiones más edulcoradas -y aptas para la sensibilidad nacionalcatolicista- con canciones como *Quiero ser una chica ye yé* (1964) en la voz de Concha Velasco. Pero también sería el momento de la aparición de grupos como El Dúo Dinámico, que lograrán concitar a un ingente número de fans a su alrededor, remedando lo que en esos años estaba ocurriendo en todo el mundo con bandas como The Beatles. Suponía la asimilación completa de formas exóticas con la connivencia por parte de las autoridades nacionales, que veían resignados cómo las preferencias de las nuevas generaciones asimilaban unas tendencias globalizadas.

Otro género que gozó de gran popularidad durante la primera mitad del siglo XX fue el del bolero, si bien su fulgor se fue apagando progresivamente a medida que nuevos estilos foráneos fueron agraciándose con el beneplácito de los más jóvenes. Carlos Machín, Bola de Nieve o Los Panchos se constituyeron en estrellas de este estilo musical, instalándose en el imaginario popular español hasta nuestros días. El uso actual de esta parte del repertorio musical en el cine o la televisión, vinculándose habitualmente a una sentimentalidad nostálgica, o bien su actualización llevada a cabo por artistas hispanoamericanos como Tamara o Luis Miguel, son indicativos de la vigencia de este discurso transnacional (Knights, 2006) que dejó Cuba para convertirse en uno de los géneros canonizados del siglo XX.

El bolero latino, luego de más de cien años de su nacimiento, sigue vivo. [...] Se habla, incluso, de un resurgimiento del género, lo que es verdad en parte, ya que el bolero nunca -cosa comprobable- ha estado ausente del favor popular. Jamás ha muerto un

modo de comunicación que es el idóneo para expresar los sentimientos y experiencias de la pareja humana, para decir el amor, la emoción del recuerdo y la ilusión del futuro. Lo que ciertamente ha ocurrido es una marginación de los centros principales de explotación musical y de los focos de irradiación de los medios de comunicación, en aras de la promoción -y saturación- de géneros como la balada, el rock, y modos híbridos. (Orovio, 1995:5)

Desde un punto de vista sociológico, el bolero, en su nacimiento, no sólo reflejó el carácter conservador de la sociedad del momento, sino que incluso acometió cierta transgresión al narrar episodios de desatada pasión, aunque eso sí, sin usar formas melódicamente agresivas. Se comportó así en una suerte de vehículo para la expresión no sólo de los "valores sociales existentes, sino que, al menos eventualmente, pudo cuestionarlos o debilitar su aparente solidez, dibujando otros cauces" (Novo Villaverde y Rábade Villar, 2008:42), proclamando que "love could be opposed to marriage and eroticism could be a liberated form of procreation" (Poe, 2010:183). En este sentido díscolo hay que entender la presencia de la mujer como cantante, donde gracias a los códigos de este género puede expresar su deseo de forma más o menos explícita. A pesar de cierta veladura en la forma de narrar estas pasiones, la puesta en escena de estas cantantes de boleros está impregnada de una teatralidad importante, donde lo que no está inscrito en las letras sale a la luz gracias a la interpretación, "por medio de señales proxémicas que, ancladas en lo ridículo, en lo grotesco o en lo *Kitsch*, constituyen un indicio de alteridad y de extrañamiento" (Novo Villaverde y Rábade Villar, 2008:53).

Los subrayados gestuales de La Lupe -de la que se cuenta que fingía orgasmos al cantar boleros ajenos- o las sobreactuaciones de Olga Guillot, por aducir tan sólo un par de ejemplos, remiten a ciertos papeles sociales, como la histérica, la llorona, la loca, la melancólica, la quejumbrosa o plañidera, la ninfómana..., tradicionalmente situados bajo la órbita de lo femenino. (*ibíd.*:52)

Lo más llamativo de estos dos géneros, copla y bolero, reside en el carácter melodramático de sus letras, instaladas en lo *camp* en el sentido dado por Susan Sontag cuando nombra como propio de esta sensibilidad el "amor a lo no natural: al artificio y la exageración" (Sontag, 1964:355) -véase las interpretaciones de La Lupe o de Marifé de Triana en ambos registros musicales-. Si bien el bolero trata con mayor sutileza

temas como el desamor o el deseo²⁷⁰, en la copla suele ser más frecuente un marcado dramatismo, tanto en las composiciones como en el *acting*. A esto hay que sumar unas letras más provocativas, en consonancia con cierta línea de ese cuplé subversivo del que deriva, como ya comentamos. Suponen dos formas culturales instaladas definitivamente en el repertorio cultural español, aunque en el siglo XXI vemos cómo han pasado de ocupar posiciones centrales a otras más periféricas, aunque eso sí, de gran importancia e influencia entre amplios sectores de la población. Veamos cómo se produce esta traslación dentro del sistema cultural español.

Si bien copla y bolero gozaron durante las décadas previas a la Transición de una gran popularidad, el cambio de régimen político, con una simultánea renovación de los gustos culturales, provocó el rechazo del repertorio cultural vigente en la época franquista. Urgía una regeneración musical que manifestara una clara ruptura con el ambiente anterior. De esta manera estos géneros, tan apreciados por generaciones precedentes, quedarían relegados a ambientes periféricos, como signos decadentes de una sociedad conservadora y anclada en el pasado. Los espectáculos de transformistas absorberían estos espectáculos musicales y los recontextualizarían, ahora desde una perspectiva *camp*. Estos géneros suponían un material de partida excelente para dar rienda suelta a la recreación irónica de algo tan *kitsch* como el reciente pasado español, un homenaje irónico al *glamour* de esas estrellas añejas que ya habían visto su ocaso. Evidentemente, esta relectura de la tradición musical española se realizaba aislada de su contexto sociopolítico, desde una perspectiva posmoderna que se centraba únicamente en su aspecto lúdico. La música tradicional hispanoamericana así, de forma fresca y sin compromiso social alguno -más allá de su constitución en una manifestación *queer* en casos-, vuelve a entrar en el sistema cultural español con nuevos usos.

En este sentido posmoderno hay que interpretar el uso que tanto en el teatro como en el cine se realiza de esta música. En primer lugar no se ejerce sobre estos géneros un trato despectivo, sino que en cambio se aísla de su denostado contexto anterior para extraer todo su potencial sentimental. La estrategia es clara: no se tratará

²⁷⁰ Aún así es posible encontrar formas más desgarradas dentro del bolero: "Cuando algo que parece enfermizo llena el corazón de rencor, pero éste se niega a olvidar, la pasión es la respuesta. En los demás ejemplos las relaciones amorosas se mantenían en terreno seguro porque, cuando no se trataba de relaciones reales, al menos estaba en juego lo que podría llamarse 'sentimientos nobles'; amores imposibles pero 'sanos'"(Bazán Bonfil, 2001:33).

sólo de ilustrar sonoramente la imagen en movimiento, consistirá en extraer la expresividad plena de estas músicas apelando, de forma desprejuiciada, a su valor nostálgico²⁷¹:

Cuando se inspiran en su herencia cultural, es el pasado artístico del país, más que su historia franquista, lo que los jóvenes directores españoles tienden a considerar. Ésta es particularmente evidente en las exuberantes películas de Almodóvar. (Hopewell, 1989:445)

En el cine de Almodóvar hemos podido observar cómo se recurre a materiales de diversa consideración para la confección de sus complejas estructuras narrativas. Entre estos elementos destacan los pertenecientes a la periferia cultural, a los cuales se descontextualiza para volver a contextualizarlos en nuevas direcciones, disociadas ya del carácter peyorativo que se le habían atribuido a estas formas de la baja cultura. La invocación directa a la emotividad de estas músicas se constituye así en herramienta básica a la hora de aclarar al espectador las intrincadas relaciones que se establecen entre los personajes. Este carácter explicativo adquiere una nueva dimensión cuando nos hallamos en el terreno del melodrama, ya que la música cumplirá, además de esta funcionalidad explicativa, con la tarea propia en este género, convocar la emoción de forma directa y sin disimulo.

Dentro de la concepción espacial melodramática resulta obvio el empleo del bolero como explicación sentimental de los personajes. Esta adecuación de la música latinoamericana resulta tan evidente en el contexto español que, desde su utilización por Almodóvar, y a lo largo de estos últimos años, ha generado un gusto general por la música latina, y en España se han multiplicado las salas destinadas a la música de salsa. (Holguín, 1994:74)

Si bien el uso de la música popular como refuerzo de las emociones de los personajes se va haciendo cada vez más patente a medida que su cine se va alejando de la parodia, en sus primeros filmes vemos cómo es reciclada irónicamente con una finalidad cómica. En esta línea hay que entender la presencia de la marcha de Semana

²⁷¹ No sólo en el ambiente cultural español, y con Almodóvar como uno de sus popes, podemos discernir la recuperación de este importante legado musical. El bolero, como parte integrante del imaginario sentimental, también calará hondo en todo el panorama hispanoamericano, como se puede discernir en autores como Gabriel García Márquez, "perteneciente a una generación literaria que se formó sentimentalmente con los boleros" (Coca, 2006:79). No sólo a este ámbito hispanoamericano alcanza la influencia de este tipo musical, sino que incluso un autor hongkonés de la talla de Wong Kar Wai lo usará como referente sentimental en producciones como *In the mood for love* (2000) o *2046* (2004).

Santa en la escena que Bom orina sobre Luci en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. O la presencia del pasodoble como música del baile de Salomé en su pieza corta homónima. Sirven estos dos ejemplos como muestra de cómo, dentro del contexto de la Movida, no se produce ninguna ruptura radical con la música tradicional española, sino que se reinterpreta de acuerdo a nuevas estrategias culturales. Supondría una revisión muy alejada de la lectura crítica que en la Transición, por ejemplo, realizaría de esta música popular Basilio Martín Patino en *Canciones para después de una guerra* (1976). Donde la cultura popular es mostrada como correlato de la opresión política, en el primer cine de Almodóvar funciona como guiño posmoderno a un espectador ansioso de reírse de su entorno inmediato, con una ridiculización *naïf* de unas formas instaladas en el imaginario español.

Pero este trato desmitificador en el director manchego irá diluyéndose a medida que su obra vaya ganando en gravedad, tanto en sus temas como en las situaciones narradas. *Entre tinieblas* supondrá en este sentido un importante giro a la hora de mostrar una nueva consideración hacia esta música. En esta película podemos observar cómo el melodrama va apareciendo de forma clara como género cinematográfico. Al mismo tiempo, los personajes van ganando en hondura psicológica, alejándose cada vez más de la superficialidad pop de sus inicios. Con estas claves hay que entender el empleo del bolero en esta película, cuyo objetivo es explotar su caudal emotivo como reflejo de las pasiones que viven sus personajes, poseedores ahora de una mayor madurez en sus reflexiones.²⁷² Así se puede constatar a través de este diálogo del filme:

YOLANDA: Adoro toda la música que habla de los sentimientos, boleros, tangos, merengues, salsa, rancheras...

MADRE SUPERIORA: Es que es la música que habla y dice la verdad de la vida, porque quien más quien menos, siempre ha tenido algún amor o desengaño.

El bolero será usado en gran parte de su filmografía para apoyar la frustración amorosa que viven sus personajes. Una de las puestas en escena más llamativas y sugerentes en torno a esta idea tiene lugar en la película *La flor de mi secreto*. Leo, tras ser despreciada por su marido, acude llorando a un bar cercano. La televisión del local

²⁷² A pesar de este giro en el uso de la música popular, quedarán atisbos de esta conducta en películas posteriores como *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* Aquí el propio Almodóvar interpreta el *playback*, con la voz de Miguel de Molina, de *La bien pagá*, dirigida a Fabio MacNamara vestido de época a lo *Sissi Emperatriz* (*Sissi, die junge Kaiserin*, Ernst Marischka, 1956).

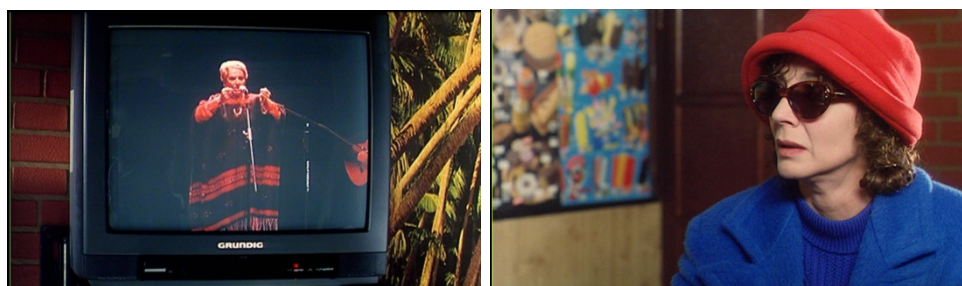
retransmite una actuación de Chavela Vargas²⁷³, en concreto su interpretación del tema *El último trago*.

Tómate esta botella conmigo,
en el último trago nos vamos.
Quiero ver a qué sabe tu olvido,
sin poner en mis ojos tus manos.
Esta noche no voy a rogarte,
esta noche te vas que de veras.
Qué difícil tener que dejarte,
sin que sienta que ya no me quieras.
Nada me han enseñado los años,
siempre caigo en los mismo errores,
otra vez a brindar con extraños,
y a llorar por los mismos dolores.

Tanto por la duración de la escena, como por la planificación y el montaje, se comprueba cómo el uso de este tema musical tiene una funcionalidad claramente narrativa que trasciende lo puramente expresivo-ilustrativo. La escena anterior finalizaba con Leo duchándose vestida en la bañera intentado despabilarse tras haber ingerido y vomitado una alta dosis de tranquilizantes con el objetivo de suicidarse. En *off* comienza a sonar un estremecedor chillido de mujer. Este sonido deja de ser extradiagético en el momento que descubrimos que el sonido es emitido por una joven en un concurso televisado de gritos. En el siguiente plano, y con este audio de fondo, vemos cómo Leo se está tomando un café en la esquina de la barra de un bar, con su rostro y lágrimas ocultos por un gorro y unas gafas de sol. El camarero le pregunta que si quiere que cambie el canal de televisión donde se está emitiendo el certamen. Leo asiente, y al zapear aparece Chavela en un concierto. El resto de la escena consistirá, con el tema musical en un primer plano sonoro, en la alternancia de la imagen del televisor y del contraplano de Leo. La cantante mexicana, no sólo auricularizada sino también visualizada (Gaudreault y Jost, 1990), parece estar aconsejando a la escritora,

²⁷³ Es muy interesante ver cómo la inclusión de la cantante en el cine de Almodóvar, a la que el director español llamaba "the higher priestess of pain" (en Tóibín, 2001:252), provocó un importantísimo *revival* de su obra, hasta convertirla en una estrella de la canción cuyo alcance llega hasta nuestros días, años después de su fallecimiento. El escritor irlandés Colm Tóibín describía así el inconfundible estilo de esta artista: "Chavela's voice can move from being melancholy and breathy to becoming tobacco-stained and fierce. She sings her heart out as a group gathers around her. Some of the songs tell of an inexpressible sadness" (*ibíd.*:253).

indicándole cuáles deben ser los derroteros que debe tomar su vida a partir de ahora, sabiendo a ciencia cierta que su marido ya no le quiere. Actúa así como una especie de consejera sentimental, a modo de coro griego, creándose a través de la planificación un ambiente de intimidad que sólo es disuelto cuando al finalizar la primera parte del tema Leo se levanta y vemos cómo en el local no sólo estaban ella y el camarero, sino también otros clientes sentados en la barra, e incluso una manifestación de jóvenes que están pasando por la calle y que comienzan a entrar en el bar.



La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)

Es una manifestación más del uso del bolero como seña de identidad en este cine melodramático. Este gusto por el desconsuelo se hará patente en el empleo del tema *Piensa en mí* en la película *Tacones lejanos* e interpretado por Luz Casal, en el de *Lo dudo* de Los Panchos en *La ley del deseo*, o en el de *Espérame en el cielo* cantado por Mina en *Matador*, todos excelente ejemplos de utilización de un género musical donde se "abandona el culto hacia el amor que sublima y se acepta el gusto por el sufrimiento y el llanto en sí mismos" (Bazán Bonfil, 2001:33).

8.2. El punk y la Movida madrileña.

La música popular como producto cultural de masas nace en Estados Unidos en el periodo de entreguerras del siglo pasado, con el *swing*, el *blues* y el *folk* como manifestaciones más notorias. A partir de estos géneros se irá desarrollando un creciente interés hacia estas músicas, y la consideración de las discográficas hacia estas nuevas corrientes se irá haciendo cada vez más notoria. Finalmente desembocarán, especialmente a partir de los años cuarenta, en una revolución estética que respondía a la transformación ideológica que se estaba produciendo en todo el mundo en ese

momento y que se aceleraría en las décadas siguientes. "Generalizando: entre 1954 y 1956 surgen el rock'n'roll y sus descendientes; entre 1963 y 1965, el pop, el soul, el rock, el folk y la vanguardia; y entre 1975 y 1977, el punk, el disco, el heavy metal y el hip hop" (Gil, 2004:11).

Como consecuencia del dominio de EE. UU. en el panorama internacional, esta música lograría difusión por todos aquellos países donde la primera potencia mundial extiende sus redes, siendo el *rock* el género más exitoso en este sentido. En la exportación de estas nuevas músicas sería difícil que, de forma inmediata, éstas desembocaran en una rápida y directa síntesis con los estilos locales, especialmente cuando hablamos de contextos culturales alejados del norteamericano como los pertenecientes a Argentina, Italia, Francia, México o España. En todos estos países, en un primer estadio, como apunta Jenaro Talens, el comportamiento será muy similar: "hay un dispositivo de «imitación», no muy bien asimilado, de un modelo que se incorpora sin necesariamente injertarlo en el nuevo contexto de modo natural" (2006:13). Sigue así la dinámica habitual de la importación cultural. Al adoptar un modelo foráneo, en el sistema cultural de recepción se imita o se usa el modelo original en un primer instante, sin llegar a conseguir la reproducción del mismo. En este sentido se manifiesta Rakefet Sela-Sheffy (2003) al hablar de los fenómenos de interferencia intersistémica: tras la *importación* de un modelo (importación a España de discos editados en Reino Unido, por ejemplo) se procederá en una segunda etapa a su *traducción* -interlingüística o intersemiótica- para adaptarlo a las condiciones del sistema receptor (versión al español de un éxito musical foráneo). Sólo cuando ese modelo es *reproducido* de forma naturalizada en la sociedad de recepción tendrá lugar finalmente la interferencia, y en el caso que nos ocupa ahora esto vendrá con el nacimiento de bandas españolas que incorporen estos nuevos estilos con total espontaneidad.

En la importación de estas nuevas músicas tuvo una impronta decisiva el establecimiento de bases militares estadounidenses por todo el mundo. La apertura política española que se estaba viviendo en los cincuenta favoreció la firma de los Pactos de Madrid, con Eisenhower en la presidencia de los EE.UU, por el cual la península ibérica sería uno de los lugares escogidos para establecer estos centros militares. En 1953 se abrió la base de Morón de la Frontera, propiciando la llegada de

estos estilos musicales a Sevilla. La capital andaluza comenzaría a recibir soldados que traerían consigo, además de sus costumbres y sus hábitos de diversión, su música: el *underground* arribaba a Andalucía. Clubs como Don Gonzalo comenzarían a pinchar temas de la contracultura americana, y nacerían bandas emblemáticas de *rock* como The Smash que aprenderían tocando en estos locales. Éste sería sólo un ejemplo del proceso de importación en España de nuevas músicas a partir de los sesenta, al que se sumará progresivamente con el tiempo

la creación y el subsiguiente desarrollo de las compañías discográficas, la retransmisión de programas musicales en la radio y en la televisión, la publicación de revistas musicales, la organización de conciertos y festivales (verdadero caldo de cultivo que hizo posible la aparición de muchos grupos de rock) y la eclosión multitudinaria de un sinnúmero de grupos de rock a imagen y semejanza de los anglosajones. (Tango, 2006:41)

La aparición de agrupaciones como The Smash se irá erigiendo en una constante en el panorama español, desplazando paulatinamente a géneros autóctonos como la copla o el flamenco entre un sector de la juventud española ansiosa de cambios. Suponía una muestra más de la disolución de la autarquía cultural instaurada durante la Dictadura, un giro al panorama cultural que encontraría en la radio y la televisión a unos grandes aliados, especialmente a medida que nos aproximamos a la Transición y la globalización se va convirtiendo en una realidad. A este respecto las emisoras, al dar cabida a formas alternativas de entretenimiento, se constituirán en auténticas cómplices para el desarrollo de estas músicas hasta ese momento ajenas a los jóvenes españoles. Así lo recuerda uno de los protagonistas de esta época, Jesús Ordovás, quien junto a Moncho Alpuente²⁷⁴, Carlos Tena, Julio Ruiz y Diego A. Manrique "son algunos de los nombres destacados de la nuevo radio musical que comenzó a forjarse a mediados de los años setenta o un poco antes" (Lechado, 2013:78):

En los programas de radio de Onda Dos, la FM de Radio España en la que teníamos libertad para programar la música que quisiéramos, llevábamos varios años dando a conocer a las bandas de Nueva York pioneras del nuevo pop de los setenta (New York

²⁷⁴ Moncho Alpuente sería el responsable de uno de los programas más emblemáticos de esta época: *Las Calles de Babilonia*, de Radio 3. Este programa se caracterizó por actuar a modo de fanzine radiofónico (Lechado, 2013:78), dando cabida a los protagonistas de la cultura del momento y convirtiéndose en un referente para todos esos jóvenes que buscaban una renovación en la programación. Ya en plena Movida fueron clave otros programas como *Rock, cómics y otros rollos* (1982) de Elías García y José Antonio Maíllo, *Historietas y Tebeos* (1985) de Moncho Cordero, *Tebeos, Historietas, Cómics* (1985) de Antonio Lara y *Viñeta firofa* (1986). Venían a actuar en el mismo sentido, aunque en un medio distinto, que programas televisivos como *La edad de oro*: la difusión de la cultura juvenil del momento.

Dolls, Ramones o Television) y lo mismo hicimos en cuanto salieron los primeros discos de los grupos punks británicos. (Ordovás, 2012:9)

En la declaración de Jesús Ordovás se pueden distinguir dos de las direcciones que seguirían los nuevos grupos españoles, especialmente durante la Transición: el *rock* neoyorkino y el *punk* británico. Estos serían los géneros a los que se adscribirían las bandas de la Movida madrileña, fenómeno visto a menudo por otra parte como esencialmente musical. Así, Madrid se postula como centro cultural frente a la ciudad condal²⁷⁵, reaccionando

al declive de la postprogresía barcelonesa (fracaso del politizado *underground* barcelonés) y se opone a la politización musical de la canción protesta catalana (*La Nova Cançó*) a través de la recuperación de una música rock & pop totalmente despolitizada, de raigambre anglosajona, cuyo núcleo germinal y cobijo fue el Ateneo Politécnico de la Prospe, y cuyo epifenómeno y detonante fue el grupo musical punk Kaka de Luxe. (Tango, 2006:64)

La agrupación Kaka de Luxe se convierte en el estandarte de esta renovación musical. Sus inicios hay que ubicarlos en 1977, con Carlos Berlanga y Nacho Canut y la venta en el Rastro capitalino de los discos con las últimas novedades que llegaban de Londres. Además de ejercer de dinamizadores del panorama musical de la época, sería su relación con un pequeño colectivo llamado "La Liviandad del Imperdible", con Enrique Márquez (el Zurdo) al frente y con los jovencísimos Olvido Gara y Bernardo Bonezzi como acólitos, la que hizo que se cumpliera el sueño de todos, montar un grupo. Los instrumentos y los roles se sortean entre ellos, y así en noviembre de 1977 nace Kaka de Luxe, "el primer grupo genuino de la Movida, integrado por un conjunto de personas con muy pocas cosas en común, talentos variados y en general discutibles, mucho entusiasmo y bastante sentido del humor" (Lechado, 2013:45). A ellos se uniría el artista Manolo Campoamor como vocalista, lo que venía a demostrar la característica multidisciplinareidad de los miembros de la Movida.

²⁷⁵ A pesar de ser un modelo surgido en Madrid, la Movida se intentó exportar a otras ciudades, como Barcelona, aunque de forma infructuosa. Así lo relata la crónica de *ABC*, del 29 de octubre de 1980, sobre el concierto de presentación de este fenómeno musical en la ciudad condal. Sobra decir que se convirtió en un modelo de negocio que se intentó explotar hasta sus últimas consecuencias, aunque fuera de la capital no logró los resultados deseados: "Muy poco público en la presentación de la Movida madrileña. Algo menos de mil personas se reunieron en el Palacio de los Deportes de Barcelona para asistir a la presentación de la nueva ola madrileña, encarnada por Trastos, Sissi, Greta y Alaska y los Pegamoides, y a los que se unió el grupo catalán Último Resorte" (*ABC*, 1980:69).

Las principales referencias de la banda madrileña se hallaban entre Sex Pistols y Ramones. Pero si hay un aspecto que asimilarían sería el de su estética: "Dressing-to-shock (zips, rips, binbags, tattoos, the pretty-slut tease, fetish-wear taken casually public) is adopted against the instant society stops being shocked" (Sinkler, 1999:124). Se distinguían así por seguir este aire contestatario en el *dresscode*²⁷⁶, pero en cambio sus temas tendrían un tono intrascendente donde lo político quedaba desterrado. Lo *punk* se hacía también presente en el hecho de que se atrevieran a tocar aún siendo autodidactas, pero esta rebeldía no tendría reflejo en los temas, de una frivolidad absoluta. Los títulos de su único disco, producido por el sello Chapa, así lo demuestran: *Viva el metro, Rosario - Toca el pito, La pluma eléctrica* o *Pero qué público más tonto tengo*. Aún así, se constituyeron en el germen de la Movida musical, y también una clara muestra de la idiosincrasia de este fenómeno histórico:

Tanto por su inexperiencia (la mayor parte de sus miembros eran autodidactas y no sabían tocar) como por sus influencias directas, importadas de Sex Pistols y Ramones, y por ser matriz de tantas formaciones míticas (Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Paraíso), *Kaka de Luxe* representó el espíritu de la Movida. (Martín de la Guardia, 2011:167)

Éste sería el pistoletazo de salida para una renovación del panorama musical español, que entraría en un estado de auténtica efervescencia. La aparición de bandas fue apoyada con la creación de discográficas de nuevo cuño, como la ya comentada Chapa Discos, donde Mariscal actuaría como productor musical -otra muestra de lo polifacético de los artistas de esta época- publicando algunos de los primeros trabajos de la Movida: además del debut de Kaka de Luxe, harían lo propio con los grupos Asfalto, Tequila o Mermelada. Simultáneamente apareció una serie de pequeñas discográficas, cuya aparición y desaparición iba acorde a lo que tardaba en sacarse el disco: Discos Radiactivos Independientes (DRO), Tic Tac, Lollipop, Dos Rombos, Tres Cipreses, Nuevos Medios, Spansuls, Trova, Beverly Records... A pesar de esta inflación de

²⁷⁶ En esta imitación se puede vislumbrar una especie de *mise en abyme* en el momento en el que gran parte de estos grupos a los que remedaban, como Ramones, se habían construido una identidad absolutamente artificial y cargada de teatralidad: "bands like the Dictators, the Ramones and the Dickies also elaborated a camp parody of America's teenage myth" (Osgerby, 1999:166). Éste sería el caso, por ejemplo, de The New York Dolls: "Camp pastiche had also been the forte of the New York Dolls. Though the 'Lipstick Killers' owed more than a little of their visual and musical style to the Rolling Stones, they were more than the simple 'Stones Clones' they were often dismissed as" (*ibíd.*:165).

discográficas, hay que tener en cuenta que muchos de estos nuevos grupos nunca llegarían a grabar ningún disco. Este es el caso de Almodóvar y MacNamara, un dueto provocador que seguía la estética *glam rock* de forma paródica, sin asumir plenamente sus supuestos. Del *punk*, por ejemplo, sólo adoptarían su vestuario y algunas claves de su estilo musical, pero desecharán los presupuestos políticos que estaban detrás de las posturas más radicales de este movimiento.²⁷⁷ El objetivo era pasárselo bien y divertir al público a través de diferentes *shows* que mostrasen la versión más desenfadada de esta música anglosajona que ya por aquellos años estaba en decadencia. España, una vez más, llegaba tarde.²⁷⁸

El punkismo era lo último de lo último en 1977, pero apenas un año más tarde el punk ya estaba pasado de moda. La New Wave tomaba el relevo y de ésta surgirían a su vez una nube de estilos que iban desde el tecno, que sería la base de la oleada electrónica-discotequera de los años noventa, hasta el rollo gótico y siniestro, que heredaría el pesimismo punk convirtiéndolo en una pose estética, una moda insertada en el marco del consumismo urbano extremo. (Lechado, 2013:43)

El grupo de Almodóvar y Fabio MacNamara sería sólo una muestra de la ebullición musical en la capital. En esta época nacerían otros grupos de mayor trascendencia como Los Secretos o Nacha Pop, quiénes firmaron algunos de los títulos más importantes de la historia del pop español.²⁷⁹ Sería una de las vías de desarrollo del

²⁷⁷ Este carácter *punk* también es visible en el propio hecho de hacer cine de Almodóvar. El "just do it" se constituía en su lema. Daba igual la falta de formación -como en Kaka de Luxe-, lo importante era crear, a pesar de las limitaciones técnicas y de conocimiento del arte cinematográfico. En este sentido hay que entender la frescura de sus primeras películas, donde el desconocimiento de la gramática más básica del cine no le frenaba a la hora de llevar a cabo sus proyectos.

²⁷⁸ El panorama anglosajón de aquellos años bebía de los nuevos sonidos que se estaban creando desde la contracultura. Suponía una reacción contra el *establishment* de una juventud desencantada, y que buscaba nuevas formas musicales para expresar su descontento: "La música melódica de autor o el rock progresivo, cada vez más intelectualizado, incluso con versiones operísticas, como es el ejemplo de *Tommy* de Los Who, hizo que las nuevas generaciones que vivieron la crisis económica buscasen distintos sonidos para afrontar los nuevos tiempos. Personajes como Lou Reed, David Bowie, New York Dolls o MC5, compusieron la banda sonora de la transición hacia el punk de Sex Pistols, cumbre del sentido dinamitero y resistente que debía marcarse en época de crisis" (Carmona, 2009:153).

²⁷⁹ La nómina de grupos que se incorporaron a la Movida fue creciendo exponencialmente. A este respecto resulta muy ilustrativo el artículo de 1980 "Grupos, grupitos y grupetes", firmado por Diego A. Manrique para la revista *Tótem*: "En la lista aparecían Mamá, Secretos, Melodrama, Sergio Makaroff, Nacha Pop, Charol, Greta, Sissi, Radio Futura, Paraíso, Alaska y los Pegamoides, Zombies, Los Elegantes, Ejecutivos Agresivos, Tacones y Menta. Aunque la fama de algunos de ellos no pasaría de la lista, otros (Mamá, Nacha Pop y Radio Futura, por ejemplo) ocuparían un lugar privilegiado en la historia del *rock* español. Pongamos por caso a Nacha Pop por haber producido en 1983 una de las canciones himno de la Movida, 'La chica de ayer' [...] No le interesaba al grupo el *punk* ni tampoco las letras

panorama musical, en la que la escisión de Kaka de Luxe propiciaría la formación de nuevas formaciones:

Alaska, Nacho Canut y Carlos Berlanga, junto a Eduardo Benavente y Ana Curra (una *fan* que se unió al colectivo), formaron los Pegamoides, mientras Enrique Sierra fundaba junto a los hermanos Auserón, Santiago y Luis, una banda que alcanzaría un renombre extraordinario: Radio Futura. (Lechado, 2013:53)

Con Radio Futura a la cabeza, quienes "acabarán siendo el grupo de rock puntero en la década de los ochenta, el más exigente desde el punto de vista intelectual" (Tango, 2006:22), y con su *Escuela de Calor* como uno de los himnos de este periodo histórico, se alcanzaba uno de los hitos de este periodo, potenciado desde templos de la música como Rockola, inaugurado en abril de 1981, o emisoras como Onda 2 o Radio 3, quiénes daban cuenta de los nuevos cambios culturales acaecidos en España. Actuaban así decisivamente apoyando este cambio definitivo en la música popular española

En el primer cine de Almodóvar encontramos referencias al ambiente musical de la Movida. Un ejemplo es *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. No sólo aparecen actuaciones musicales de grupos como Bomitoni, formado por Alaska o Carlos Tristán entre otros, sino que se recrean acciones habituales en este entorno. El común trasiego de artistas entre diferentes agrupaciones que se iban formando y disgregando de forma continuada queda reflejado en el diálogo final de esta película, mientras dos de las protagonistas pasean. Parece vaticinar, aún sin saberlo, cuál sería la deriva musical en la filmografía de Almodóvar:

BOM: No tengo grupo, estos se han ido, ya no tengo nada. El pop ha pasado de moda, no se lleva, tengo que buscar otro estilo y no lo tengo nada claro.

PEPI: En eso ya he pensado yo, ¿por qué no te haces cantante de boleros?

BOM: ¿Boleros? ¿Cómo Olga Guillot?

PEPI: Claro.

BOM: Me encantaría.

A esta primera tendencia en su cinematografía, ecléctica en su composición al albergar manifestaciones "cañís" junto a un predominante estilo pop, le seguiría en su

estridentes, sino cierta calidad musical, un sonido más *popero* y, sobre todo, transmitir un mensaje sin abandonar la esencia de grupo juvenil y moderno" (Martín de la Guardia, 2011:168).

trayectoria el empleo de temas pertenecientes a otras tradiciones culturales, ya sea la música latinoamericana (Caetano Veloso, *Hable con ella*) o la africana (Ismaël Lô, *Todo sobre mi madre*). Pero a pesar de la llegada de nuevos autores a las bandas sonoras de estas películas, el repertorio activo usado seguirá basculando entre dos polos en principio antagónicos: si en un primer momento dominaría el pop-*rock*, este predominio iría desvaneciéndose a medida que el bolero o la copla se van convirtiendo en géneros totalmente válidos. Un ejemplo más de la alternancia y síntesis de modelos pertenecientes a diferentes marcos culturales en este cine.

Capítulo 9.
ANÁLISIS DE LOS INTERTEXTOS
TEATRALES.

9. ANÁLISIS DE LOS INTERTEXTOS TEATRALES.

Comentábamos al comienzo del capítulo cuarto el listado de películas escogidas por Pedro Almodóvar, tras la invitación de la Cinémathèque Française, para programar un ciclo en la institución parisina. El resultado sería muy consecuente con el carácter heterogéneo e híbrido de su cine, dada la presencia en dicha lista de títulos que, de alguna u otra manera, estaban presentes en los suyos. Él mismo explicitaba que sus obras "sont pleins de films. Il y a toujours un téléviseur qui en passe un ou un cinéma où se rendent mes personnages" (2006:18). Además, manifestaba que la presencia de estas películas en su filmografía no era nunca azarosa, ya que todos los fragmentos habían sido meticulosamente seleccionados, jugando asimismo un papel activo como parte del guión. De esta intencionalidad no cabe duda, y la crítica cinematográfica, tan corporativista cuando se trata de hablar del cine dentro del cine, ha hecho múltiples referencias a este respecto (véase Holguín, 1994:118-39; Rodríguez, 2004:95-145). Hablamos así de una metatextualidad que añade una indudable complejidad semiótica al análisis de sus películas, especialmente porque establece diferentes niveles narrativos en su discurso. En este capítulo nos ocuparemos, aunque sólo parcialmente, de estos fragmentos fílmicos, pero interpretándolos siempre desde la teatralidad de la que dotan a la puesta en escena.

Los estudios sobre la presencia del teatro en las películas Almodóvar, en cambio, han sido bastante más escasos de lo que cabía esperar. A pesar de esto, son meritorios algunos intentos de sistematizar este aspecto de su cinematografía. En este sentido destaca sobremanera la labor de Anxo Abuín (2011, 2012:155-71), quién, con la denominación de *almodrama*²⁸⁰, expande la categoría de lo teatral en su cine hasta configurar un *theatrum mundi* que abarca la realidad profílmica. Así, para este investigador, esa teatralidad vendrá derivada del

regusto por lo artificial y lo (neo)barroco, el exceso, la máscara, la gestualidad, lo ritual, el protagonismo del decorado y los objetos, el *kitsch*, lo *camp/queer*, el melodrama, la ironía teatral, la performatividad sexual, el cuerpo, el travestismo, la oposición

²⁸⁰ Este término había sido usado por primera vez por Vicente Molina Foix en una reseña de *Tacones Lejanos* para la revista *Fotogramas*, y seguiría siendo usado con posterioridad por investigadores como Paul Julian Smith (2000a:130-1) o Jesús Rodríguez (2004:147-97).

narración/ mostración, los monólogos, lo esperpéntico, las referencias intertextuales explícitas... (2011:105, 2012:156-7)

En el presente capítulo vamos a examinar cómo se articulan los intertextos espectaculares en el cine de Almodóvar. Al mismo tiempo se hará hincapié en cómo el lenguaje teatral, mediante diferentes recursos, invade la puesta en escena cinematográfica dotándola de artificiosidad. Para ello observaremos cómo son usados diferentes elementos del repertorio cultural disponible en España entre los cincuenta y la primera década del siglo XX. Intentamos demostrar que ese gusto del director manchego por reciclar en su cinematografía obras y modelos que rompen con la idea del cine como arte realista, tal y cómo lo configuraría Hollywood para ser posteriormente canonizado en todo el mundo, es el causante de la teatralidad percibida en gran parte de sus filmes.

Metodológicamente, tendremos muy en cuenta el tipo de inscripción de lo espectacular en los filmes de Almodóvar, recurriendo al análisis de algunos de los fragmentos que, a nuestro parecer, mejor ejemplifican las estrategias de puesta en escena utilizadas en estas películas. Intentaremos así dilucidar las normas implicadas en el uso activo del repertorio. A la hora de establecer una tipología clasificatoria de la presencia del teatro, o lo teatral, en estos filmes debemos acudir de nuevo a los estudios de Abuín, en concreto a su artículo "*El filme de teatro: arte frente a industria, o totus mundus agit histrionem*" (2005), donde introduce cuatro posibilidades de funcionamiento. Según el primero de ellos actuaría como *desdoblamiento* del propio séptimo arte, es decir, un reflejo especular en la trama de su propia dinámica de trabajo, ya sea a través de la mostración de la labor de directores o actores, o bien mediante el registro del desarrollo de rodajes u otro tipo de producciones artísticas similares. La segunda forma de actuación de lo teatral sería como *contrapunto* del cine, entendido éste en su vertiente más industrial, sometido a fuertes presiones de mercado que imposibilitan un desarrollo completo de todo su potencial artístico al permanecer sujeto a criterios estrictamente comerciales. Se parte aquí de la consideración del teatro como forma de arte prestigiosa y reducto del genio creativo frente a un séptimo arte *prostituido*. La tercera supondría una *reflexión filosófica*, con el teatro como marco "para llegar a alcanzar un planteamiento existencial de calado estético y filosófico" (*ibíd.*:140) donde todo en la vida está sujeto a las convenciones de la representación. Y

por último, con la presencia del referente teatral en pantalla, se producirá una *confluencia metaficcional*, resultado de la concurrencia de varios niveles narrativos en pantalla que cuestionarán los propios mecanismos de construcción de la ficción.

Bien es cierto que esta división fue establecida para los "filmes de teatro", entendidos éstos como aquéllos cuyo argumento gira en torno al trabajo de producción de una puesta en escena y/o a los protagonistas involucrados en la misma. Era necesario un análisis más amplio que trascendiera el ámbito temático y se adentrara en lo formal, y en este sentido actuará Pérez Bowie (2010) al superar la noción de "filme de teatro" y matizar las categorías establecidas por Abuín²⁸¹, intentando así abarcar todos los tipos²⁸² posibles de teatralidad en la pantalla. Para ello establece diez categorías, seis de acuerdo a criterios formales y cuatro referentes al contenido:

1. *La inevitable teatralidad del Modo de Representación Primitivo*, donde la dependencia del teatro era absoluta en los inicios del cine, dado que aún no se habían desarrollado convenientemente las capacidades expresivas propias del lenguaje cinematográfico.
2. *La teatralidad en el periodo silente del Modo de Representación Institucional*, donde recursos como la gesticulación teatral, heredera de la pantomima y el melodrama escénicos, intentaba suplir la ausencia de sonido.
3. *La teatralidad «sin complejos» del cine de los años 40-50*, donde, a pesar de una mayor psicologización por la llegada del cine sonoro, y la consecuente presencia de parlamentos largos, así como por una planificación y un montaje más sofisticados, es plena la consciencia de lo teatral, obligando al espectador a asumir algunas

²⁸¹ Anxo Abuín (2012:14-30) vendrá más tarde a proponer su propia clasificación, aunque de forma más laxa que la de Pérez Bowie, a través de las siguientes categorías: *teatro filmado* (diferenciando entre la filmación de una representación en vivo, la preparación del material para la grabación o su adaptación), el cine de las *imágenes-cristal* (que persiguen la performatividad del cine, la representación como tema derivada, entre otras cosas, de la filmación del cuerpo del actor de forma no narrativa), el *teatro enmarcado* (donde la representación escénica forma parte de la diégesis), *la teatralidad como máscara y palabra* (mediante un encuadramiento de lo escénico que lleva a una reflexión sobre la propia existencia humana y donde se incluirían las formas expuestas en su artículo de 2005) y *la palabra teatro* (donde lo verbal se convierte en el vehículo principal de la acción dirigiendo toda la puesta en escena).

²⁸² Entre los autores que han establecido una categorización de lo teatral en la pantalla -en este caso desde el punto de vista de la adaptación- hay que mencionar a André Helbo, cuya obra *La adaptation: du théâtre au cinéma* (1997) es citada por Abuín y Pérez Bowie. Entre los tipos de adaptación del teatro al cine menciona un *grado cero*, asimilado al teatro filmado o a las retransmisiones en directo de espectáculos teatrales, con la cámara como único intermediario; la *reconstrucción*, mediante el registro de fragmentos y reconstrucción de la puesta en escena; la *reconstrucción creativa*, donde se toma la puesta en escena y se somete a la planificación cinematográfica; y la *creación*, donde la puesta en escena se realiza exclusivamente de acuerdo al lenguaje cinematográfico. Atendiendo así a lo formal, establece también casos en los que la adaptación cinematográfica se ubica en una situación fronteriza. Un ejemplo de ello sería el uso de decorados teatrales en un filme que sigue con fidelidad el resto de las reglas del lenguaje cinematográfico.

convenciones propias de la escena, como ocurre con los decorados artificiosos de las películas de Douglas Sirk.

4. *La reteatralización en algunos filmes contemporáneos: hacia una estética de la resistencia*, donde la teatralidad es provocada intencionadamente y cuya lógica hay que interpretarla desde una perspectiva posmoderna.
5. *Teatralidad y convención genérica*, donde lo teatral es derivado de la adscripción de ciertas películas a determinados géneros cinematográficos donde este carácter es inherente, como ocurre en el caso del musical.
6. *La asunción premeditada de las limitaciones teatrales*, donde películas, que no son adaptaciones de obras teatrales, asumen las tres unidades aristotélicas, concentrando habitualmente su acción en un único espacio y un tiempo muy reducidos.
7. *La teatralidad como especularidad simple: la inserción de una representación en la diégesis fílmica*, donde la ficción cinematográfica enmarca la teatral, ya sea con una función tematizadora, simbólica, paralelística, contrastiva o de homenaje.
8. *La teatralidad como especularidad compleja*, donde la puesta en escena de una obra forma parte importante además del núcleo argumental de la película.
9. *La teatralidad reflexiva: el metadiscurso paralelo*, donde la representación sirve como pretexto para realizar una reflexión a un nivel metadiscursivo.
10. *La teatralidad extraescénica*, donde el teatro sale de sus espacios tradicionales de representación a través de la performativización de nuevas identidades, o bien mediante la presencia de formas teatrales poco convencionales, como pueden ser el *happening* o el teatro de calle.

Gracias a estas clasificaciones podremos inferir el tipo de teatralidad presente, y su modo de funcionamiento, en las diferentes escenas de las películas de Almodóvar, para intentar hallar patrones de acción en el uso y adaptación de estos elementos del repertorio. A la hora de abordar estos fragmentos también tendremos en cuenta el concepto de intertextualidad. Si bien compartimos con Pérez Bowie el reconocimiento de la aparición de nuevas "aportaciones superadoras del marco exclusivamente intertextual" (2004b:281) para el análisis de las relaciones entre el cine y sus textos-fuente, entre las que se encuentra el análisis polisistémico de Cattrysse (1992a) ya aludido al comienzo de la tesis, este concepto nos parece de total operatividad para abordar el análisis en esta última etapa de la tesis de fragmentos fílmicos que ponen de manifiesto la voracidad textual y la asimilación de diversas formas en la práctica cinematográfica de las películas del director español. Seguimos así la senda de la

intertextualidad, derivada conceptualmente del dialogismo bajtinano y acuñada terminológicamente por Julia Kristeva, tal como fue recogida -aunque de forma más restrictiva- por Genette (1982). Si antes citábamos dos tipologías de lo teatral, este enfoque nos permitirá además observar el funcionamiento entre los textos puestos en acción, analizando si el uso que se hace de ellos se realiza en forma de *cita*, *plagio* o *alusión*.

A priori, podemos decir que el empleo que se hace de estos textos, más allá de servir de homenaje, sigue la lógica generalizada de las adaptaciones fílmicas, es decir, "como elemento articulador de la trama y también como estrategia de *mise-en abyme*" (Pérez Bowie, 2012:432). Si partimos además de la idea de que la originalidad del cine "reside, paradójicamente, en la audacia de su imitación, cita y absorción de otros textos, su hibridación irónica de discursos tradicionalmente opuestos" (Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis, 1992:235), podremos ver cómo la presencia y el análisis de lo teatral en el cine de Almodóvar es totalmente lícito.

Una vez detectados y revelados los intertextos teatrales, y su forma de inserción en estas películas,²⁸³ intentaremos deducir las normas operacionales de este proceso de translación de modelos de un medio a otro, y así alcanzar nuestro objetivo final, discernir los mecanismos sistémicos puestos en funcionamiento durante este proceso de transferencia de forma y significado entre diferentes prácticas discursivas -teatro y cine- dentro del sistema cultural español, utilizando la filmografía de Almodóvar como corpus.

Para la descripción formal de estos fragmentos usaremos como referencia tres obras que se muestran como utilísimas herramientas para el análisis textual: *Cómo se comenta un texto fílmico* (Carmona, 1996), *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine* (Pavis, 1996) y *Análisis del film* (Aumont y Michel, 1988).

²⁸³ De la formulación de Genette sólo nos va a interesar este tipo de transtextualidad. Así por ejemplo, en lugar de hablar de architextualidad, hablaremos de modelos. Las relaciones que se establecen entre unos modelos y otros, o entre estos y los productos culturales, serán abordadas desde una perspectiva polisistémica, y las denominaremos interferencias inter o intrasistémicas.

Antes de comenzar con el análisis, quisiéramos hacer un inciso sobre el modo de exhibición fílmico, atractivo tema que no será examinado en este trabajo dado que los largometrajes de Almodóvar se exhibieron en cines comerciales, festivales, televisiones y medios de reproducción domésticos (VHS, DVD, Blu-ray Disc, VOD...) siguiendo la tónica general para este tipo de producciones. Es muy significativa la forma en la que el director español proyectaba sus primeros trabajos, de índole muy *amateur*. Lamentablemente no se cuenta con excesiva información acerca de estos primeros intentos cinematográficos, muy interesantes por la performatividad puesta en marcha durante la exhibición. En consonancia con ciertas prácticas comunes en la contracultura cinematográfica, el propio director presentaba las proyecciones de sus cortometrajes, doblando incluso algunos diálogos o usando un radiocasete para musicalizar la velada, convirtiendo cada proyección "en una *performance* llena de humor y espontaneidad, incluyendo los accidentes propios de tal primitivismo" (Bonet y Palacio, 1983:50). Se configuraba así en un relevante ejemplo de lo que se venía realizando en el cine *underground* de la época:

los ya referidos primeros cortos de Pedro Almodóvar (1974-1978), bajo la fórmula "underground + performance", manifestaban una personal relectura de la corriente, especialmente en la forma de sus estertores más comerciales (Paul Morrissey y el John Waters de *Pink Flamingos*, 1972). Son tan sólo algunas muestras aisladas y no exhaustivas de la asunción de una estética imperante en los círculos independientes al otro lado del Atlántico y que contribuyeron a enriquecer los contenidos de una producción española necesitada de nuevas ópticas y abierta, siempre con limitaciones, a ellas. (Hernández y Pérez, 1996:250)

Se observa así cómo el modelo contracultural estadounidense tiene reflejo no sólo en la importación de productos y modelos culturales, sino también en la de las formas de exhibición. Aunque no existen excesivas pruebas documentales -alguna foto en Strauss (2000)- sí podemos intuir la dinámica de funcionamiento y el papel del director español en este tipo de acontecimientos gracias a la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Pedro Almodóvar presenta el concurso de Erecciones Generales, ejerciendo de anfitrión con su desparpajo habitual tal como venía haciendo en sus veladas cinematográficas.²⁸⁴ Este modo de metatextualidad -el director actúa de

²⁸⁴ Aunque no se trate de Almodóvar, resulta muy elocuente la siguiente entrevista que Jesús Ordoz realiza a Ceesepe, el Hortelano y Alberto García-Alix -miembros todos de la Cascorro Factory- en el piso que comparten. Publicada en *Disco Express* el 27 de octubre de 1977 con el título "Cascorro Factory.

presentador contando a los asistentes/espectadores lo que a continuación van a ver-introduce un importante sesgo de teatralidad. A su vez, remite a las formas del Modo de Representación Primitivo, aquél que precedió al cine clásico y donde la frontalidad, la autarquía del plano, la falta de profundidad visual o de relieve psicológico se hallaba entre sus rasgos definitorios.²⁸⁵ Una de las características más llamativas en las proyecciones de estas primeras películas del cine mudo era la aparición de un presentador para explicar la historia, a modo de juglar medieval, glosando las aventuras que a continuación serían narradas en la pantalla -estaríamos, por tanto, ante un ejemplo de paratextualidad según Genette-. En el caso de la película debut de Almodóvar, la inscripción en la banda sonora y visual del director español realizando estas tareas señaladas sería un ejemplo, usando la terminología de Abuín, de uso de lo teatral como metaficción, una metadiscursividad que actúa a su vez como una reteatralización del cine (Pérez Bowie, 2010), al romper voluntariamente -y con ánimo de transgredir- la verosimilitud propia del lenguaje cinematográfico convencional. La puesta en escena nos hace ser conscientes de esto, tanto del proceso de filmación como del mecanismo de construcción de la ficción, en el momento en el que Pedro Almodóvar nos es revelado como actor/presentador sin que nos desentendamos de su condición de director - conocida esta función por paratextos como los títulos de créditos-. Vemos así, con este ejemplo, sólo una de las variadas formas de construcción de la teatralidad en la pantalla.²⁸⁶

¡Especialistas en productos guarros y salvajes!", hablan del ambiente contracultural madrileño del que formaban parte activa, haciendo mención a este tipo de sesiones audiovisuales tan habituales, por otra parte, en el cine *underground*:

"-Porque es que, mira - Ceesepe le da otra calada al humillo-, la Cascorro Factory se ha ampliado. Ahora somos más, y vamos a hacer más cosas. En principio nos vamos a montar un libro para pasarnos, y rollos audiovisuales con filminas, música y canutos para que vengan los amigos a flipar aquí al rastro. Está muy bien, ¿sabes? Pero esto solo para los amiguetes. Está muy bien porque te fumas un canuto, escuchas un disco de Lou Reed y ves diapositivas en colores.

- ¿Y qué otros rollos os montáis?

- Nos montamos una película que se iba a llamar *La gatita sale a la calle*, pero nos quedamos a la mitad por falta de pasta. Lo de las veladas audiovisuales, sin embargo, es más fácil de montar porque lo único que queremos es divertirnos, aunque también pretendemos que la gente se divierta" (Ordovás, 2012:13).

²⁸⁵ Para un completo análisis de las relaciones entre el teatro y el cine en las primeras décadas del siglo XX, y en lo referente a sus aspectos formales, véase Iglesias Simón (2007).

²⁸⁶ También sería pertinente acometer el análisis formal de esta puesta en escena, donde la alternancia del plano contraplano es eliminada en favor de un plano medio corto que destaca la presencia del actor/director y su discurso verbal. Lo rudimentario de la planificación contribuye decisivamente además a incrementar esta sensación teatral.



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

9.1. El teatro en el cine de Almodóvar.

En la filmografía de Almodóvar observamos la presencia del teatro en diversas formas. La más evidente mediante la citación de obras concretas, algo que nos permite detectar directamente el intertexto descubriendo así la fuente original, especialmente cuando dichas menciones se realizan en su versión escenificada, enmarcadas además casi siempre dentro de una sala de teatro convencional a la italiana. Pero en otras ocasiones estas alusiones siguen otras estrategias que provocan que esta identificación sea más compleja, dificultando el reconocimiento del producto cultural originario.

Entre estos casos hallamos lo que Pérez Bowie denominó como "la asunción premeditada de las limitaciones teatrales" -si bien hay que señalar que esta idea del teatro se corresponde con una visión anacrónica del mismo-. Supone el respeto de las tres unidades aristotélicas, aceptando unas férreas limitaciones de espacio y tiempo que condicionarán tanto la historia como la puesta en escena. Una película como *La soga* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, sería un claro ejemplo de la voluntad del director de afrontar este tipo de retos.²⁸⁷

En *Entre tinieblas*, aunque no en la totalidad de su metraje, sí se puede observar cómo está presente cierta concentración de espacio y tiempo. Partiendo del modelo de las películas pop españolas de monjas, el convento se convierte en un microcosmos que

²⁸⁷ El desafío consiste aquí en imbuir de dinamismo cinematográfico a una propuesta basada en el acatamiento de una serie de condiciones limitadoras, que en principio debían acercar el resultado más a las producciones propias del Modo de Representación Primitivo -aunque con sonido- que a lo que posteriormente derivaría el séptimo arte, un lenguaje cinematográfico de enunciación invisible provocada por una planificación que actúa con este objetivo.

acoge las vicisitudes de un peculiar grupo de mujeres reunidas por circunstancias diversas, ya sea por una verdadera vocación religiosa o bien por otros motivos más mundanos. El enclaustramiento de estas religiosas dentro del edificio se convertirá en el motor de numerosos e hilarantes acontecimientos, dándose lugar incluso a la creación de espectáculos musicales.

La presencia de estas limitaciones teatralizantes puede estar en la base de que esta película fuera llevada al teatro en España en 1992, bajo el título de *Entre tinieblas, la función*, y en una versión escrita y dirigida por Fermín Cabal.²⁸⁸ El relativo éxito de esta adaptación a las tablas promovería la aparición de otros montajes de esta misma obra.²⁸⁹ Suponía el de Cabal el primer intento de llevar al escenario el universo cinematográfico almodovariano,²⁹⁰ algo que con posterioridad también sería llevado a cabo en el extranjero, como en los casos de EE. UU., Reino Unido, Austria o Alemania, aunque ahora partiendo de otras películas que albergan distintas formas de teatralidad.

Lo que parece claro es que la potencialidad de la filmografía de Almodóvar para ser llevada a la escena es más que evidente, y así ha sido percibido desde diferentes sistemas culturales. Revisando la producción cinematográfica de los últimos cincuenta años podemos decir, y sin miedo a equivocarnos demasiado, que pocas trayectorias cinematográficas han proporcionado tanto material de partida para su adaptación a los

²⁸⁸ *Entre tinieblas, la función* (1992). Estreno: 19 de junio de 1992. Producción: Primer Paso. Autoría: Pedro Almodóvar. Versión: Fermín Cabal. Dirección: Fermín Cabal. Escenografía: Mariano Cobo y Sergio Gay. Vestuario: Helena Sanchís. Música: Boleros Bengalíes. Intérpretes: Julia Martínez, Rossy de Palma, Gloria Muñoz, Pilar Ruiz, Beatriz Carvajal, Flavia Zarzo, Carmen Losa y Amelia del Valle. Espectáculo coproducido por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid y subvencionado por el INAEM del Ministerio de Cultura y la colaboración de Tesauro S.A.

²⁸⁹ Estos montajes son *Entre tinieblas* (1999), con dirección de Lola Balsalobre y producción de Puente Alambre, *Entre tinieblas* (2000), dirigida por Conchita Molina y producida por la compañía Sombras, y *Entre tinieblas* (2001), al cargo de Javier Liñera y con la producción de Hezgaiz.

²⁹⁰ El primer intento de llevar el universo artístico de Almodóvar al teatro lo encontramos con la obra *Jo, Patty Diphusa*, de 1992, basado en los relatos sobre este personaje almodovariano, y con la dirección de Frederic Roda i Fàbregas. Estreno: 27 de marzo de 1992, Sala Maria Plans de Terrassa (Barcelona). Autoría: Pedro Almodóvar. Producción: La Divina Vallesana. Ficha artística: Sobre textos de Pedro Almodóvar. Dirección y escenografía: Frederic Roda i Fàbregas. Música: Joan Alavedra. Intérpretes: Mariona Anglada y Joan Alavedra. Si bien esta obra no logró mucho éxito, hay otra versión que lograría cierto recorrido. Se trata de la versión mexicana de José Luis Solís, estrenada originariamente en México D.F. y que recorrería numerosas ciudades del país azteca, llegando incluso a cruzar el Atlántico y a representarse en Madrid en el teatro Alfíl el 24 de febrero, con la actriz azteca Charo Trías en el papel protagonista (Zurian, 2004:6).

escenarios como el cine de Almodóvar. Su potencialidad intermedial es más que evidente.



Entre tinieblas, la función (1992)

9.1.1. *La voz humana* de Cocteau, dos visiones sobre una obra.

La voz humana de Cocteau se ha convertido en un intertexto ampliamente analizado en la filmografía de Almodóvar, especialmente por las diferentes tácticas de adaptación empleadas y por su presencia en dos de sus más exitosas películas. La primera de ellas se corresponde con *La ley del deseo*, donde se recurre a la inserción de un fragmento de la representación de esta obra protagonizada por Tina Quintero bajo la dirección de su hermano Pablo. Se trata de un caso de teatro enmarcado, a modo de cita, que nos deja entrever además un llamativo plan de puesta en escena.

Recordemos que la pieza de Cocteau es un monólogo breve para una sola actriz, que vive desconsolada un duro trance: el hombre al que ama, y que la ha abandonado, se va a casar con otra mujer. En el escenario sólo aparece una cama y un teléfono que tendrá un papel clave en la obra, ya que la protagonista mantendrá durante toda la representación una conversación con su examante por teléfono, diálogo interrumpido por continuas interrupciones debidas a fallos técnicos.²⁹¹ Una fuerte dosis de sentimentalismo inunda la propuesta, exigiendo una interpretación desgarrada por parte

²⁹¹ Recordemos que la obra fue estrenada en la Comédie Française y escrita para la actriz Berthe Bovy en 1930, cuando la telefonía aún no había logrado alcanzar un óptimo desarrollo técnico. Las conversaciones cruzadas entre diferentes usuarios de la línea y la presencia al otro lado del hilo telefónico de la operadora, serán sólo algunas de las dificultades que se interponen entre la protagonista y su amante. Una comunicación imposible que contribuye a crear ese aire de desasosiego que inunda la obra.

de la intérprete que, según las didascalias del propio autor, tiene que comportarse como un animal herido cuya sangre debe inundar la escena²⁹².

La puesta en escena creada para esta película refuerza la desesperación presente en la historia, llevándola al límite mediante el empleo del contraste. Se muestra sólo un par de interludios de la obra, uno que podría corresponderse con el inicio de la obra de Cocteau y otro con su final. Al comienzo vemos cómo Tina destroza con un hacha parte del decorado, que reproduce su desordenado dormitorio. Lleva un camisón de seda y tirantes blanco, y grita mientras asesta enrabiada golpes a las paredes. Suena una versión del *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, en la voz de la artista brasileña Maysa Matarazzo, que dota de un gran dramatismo melancólico a la propuesta. En primer término Ada, la hija de Tina, va siendo desplazada sobre una plataforma con ruedas atravesando todo el proscenio, de frente al público y de izquierda a derecha, mientras va cantando en *playback* este tema musical y realiza algunos gestos de mímica, escasos pero muy expresivos, acompañando la canción. El contraste entre la dulzura de la joven -así como su movimiento lento y fluido sobre el escenario-, y la actitud agresiva de la protagonista refuerza el sentimiento de desesperanza que se halla en la base de la obra.

En cambio, en el segundo fragmento vemos cómo se reproduce el mismo movimiento de la intérprete sobre raíles, pero ahora en un sentido inverso. Tina ahora aparece abatida en el suelo, y Ada llora. Las lágrimas de la pequeña son muy significativas. Son consecuencia del encuentro que acaba de tener en los camerinos con su madre (Bibiana Fernández), quién le ha comunicado que se marcha de nuevo. Tanto la pequeña como su padre/madre -Tina es transexual- han sido reiteradamente abandonadas por ella. De esta manera, la selección de la pieza de Cocteau, así como su ambientación musical en la puesta en escena de la película, provoca la creación de un nuevo nivel narrativo metaficcional al coincidir estos intertextos con la caracterización y las biografías de los personajes.

Se produce así el refuerzo de una teatralidad que trasciende la escena para afectar la vida privada de los personajes que escenifican la obra. Estaríamos hablando de un ejemplo de teatralidad como especularidad compleja (Pérez Bowie, 2010:48), una

²⁹² "El autor quisiera que la actriz diese la impresión de sangrar, de perder su sangre, como un animal que cojea; de que el acto termina en un habitación llena de su sangre" (Cocteau, 1930:42).

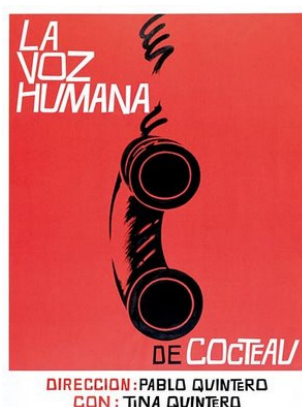
ficción en segundo grado que actúa, además de espejo, de refuerzo de lo narrado. Y esto no sólo afecta a Tina y a Ada, sino que es extensible a toda la película, en cuanto se muestra como una sucesión de dolorosos abandonos: Pablo por Juan, Antonio por Pablo, Tina por su padre y más tarde por la madre de su hija, y Ada por su madre. Una serie de acontecimientos que van marcando el aire de desamparo que inunda todo el filme, secundado además, y de forma eficaz, por la presencia en la banda sonora de diferentes temas musicales -como los boleros o el tema *Ne me quitte pas*-, subrayando esta sentimentalidad doliente.

La teatralidad en la película también se hace muy significativa a través del modo de mostración del fragmento. La cámara se ubica entre el público, en concreto en el patio de butacas, apoyando la sensación de visionado de un espectáculo teatral al reproducir el punto de vista del espectador, especialmente por poder ver en plano entero a las actrices, y oírse los gemidos de Tina siguiendo la lógica que marca la distancia de la cámara con el objeto filmado. Esta sensación es favorecida por el hecho de que toda la escena transcurre en un solo plano, una panorámica de seguimiento del movimiento de Ada sobre el escenario -con un reencuadre final hacia la izquierda para seguir a Tina, que va hacia el teléfono, ubicado en ese lado de la escenografía-. Al haberse optado por esto, en lugar de recurrir a una planificación más compleja y un montaje más elaborado, se incrementa sin lugar a dudas la sensación de teatro filmado: se produce una correspondencia en la ocularización y la auricularización (Gaudreault y Jost, 1990) con la que sería propia del espectador en este tipo de espectáculo.



La ley del deseo (Pedro Almodóvar, 1987)

Dado que durante la representación no se declama ni una línea de la obra original, nos parece interesante señalar el modo en el que conocemos la identidad de la pieza escenificada: a través del diálogo, mediante un plano corto del libreto con el que Pablo prepara la función y gracias al cartel publicitario del montaje, un paratexto que aparece en las paredes de diferentes espacios. Este último elemento, creado por Juan Gatti para el filme, ubica al teléfono como elemento central del diseño, siguiendo la misma lógica que Cocteau impusiera en su obra teatral. Resulta muy curioso observar la reflexión que realiza Barthes sobre la presencia del teléfono en la literatura -y que hacemos extensible a otro tipo de prácticas significantes-. El pensador francés, en su conferencia de 1964 titulada *Semántica del objeto*, analiza la vinculación de algunos artefactos a la mujer: "¿Puede imaginarse un objeto más funcional que un teléfono? Sin embargo, la apariencia de un teléfono tiene siempre un sentido independiente de su función: un teléfono blanco transmite cierta idea de lujo o de femineidad" (Barthes, 1985:248). Nos habla de una doble entidad del objeto, una que remite a su propia funcionalidad y otra que la trasciende con otras significaciones, como sucede aquí, donde el teléfono es contemplado como correlato de la condición femenina al representar el ámbito doméstico donde tradicionalmente se ha recluido a las mujeres. Cocteau, consciente de la importancia que este medio de comunicación interpersonal estaba alcanzando en las primeras décadas del siglo XX entre ciertos sectores más pudientes de la sociedad, y que se convertía en un artilugio de gran importancia para la comunicación de las amas de casa, lo ubica en el centro de su obra. Además emplea una curiosa paradoja, ya que este aparato creado para la comunicación es usado en cambio para acentuar la soledad y el abandono que sufre la protagonista de *La voz humana*.



Cartel de *La voz humana* y fotograma de *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987)

La presencia del teléfono tendrá una importancia capital, también en este sentido paradójico, en el desarrollo de la historia de otra de sus películas más importantes, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, producción que en principio iba a ser una mera adaptación de la obra de Cocteau. De este proyecto quedan numerosos vestigios. Además de la presencia del teléfono, de color rojo al igual que en *La ley del deseo* y muy en consonancia con la escala cromática dominante en la filmografía del autor, persistirá el retrato de una mujer abandonada²⁹³, en este caso Pepa. En su primera aparición en pantalla, está boca abajo en la cama, con un pijama de seda fucsia, sin saberse muy bien si duerme o si está muerta -como la protagonista de la obra de Cocteau cuando se levanta el telón-. Sólo reacciona cuando oye en el contestador telefónico la voz de Iván, su ex amante. Se levanta desesperada y va hacia el teléfono. Su rostro demacrado y su desolación, su actitud ante el aparato, así como que al devolver la llamada sea otra persona la que hable, en concreto la telefonista²⁹⁴ de la sala de doblaje donde trabaja, hacen que la escena remita inexorablemente a la obra de Cocteau. Y lo más importante, el teléfono se convierte en un elemento central de la trama, ya que dará pie a numerosos gags, así como le ayudará a resolver el misterio del motivo de su abandono -Pepa coge el teléfono en el despacho de Paulina y descubre así, al final de la película y atando cabos, que ésta es la nueva amante de Iván-. La protagonista de la película mostrará de esta manera una dependencia clara del artilugio, ya que pasará parte importante del metraje hablando por teléfono. Y esto desembocará en otra característica altamente teatralizante, una verbosidad que singulariza tanto a la película como a toda la filmografía de Almodóvar, una preferencia en ocasiones por la narración oral en lugar de la ilustración mediante recursos visuales de los conflictos del argumento.

²⁹³ En la filmografía de Almodóvar, el protagonismo de mujeres despechadas es bastante usual. Además de las películas aquí citadas, podemos encontrar un ejemplo claro en *La flor de mi secreto*: "Leo pasa del personaje de Williams, esas mujeres cargadas de razón incluso cuando se equivocan estrepitosamente, a personajes de Cocteau: mujer abandonada" (Almodóvar en Strauss, 2000:135).

²⁹⁴ La protagonista de la obra de Cocteau tendrá que lidiar con los cruces de líneas y con la ayuda, o incompetencia, de las telefonistas. En la película de Almodóvar, en cambio, se aprovechará este hecho para crear un personaje de gran comicidad, interpretado por Loles León, que será la encargada de pasar las llamadas entre Iván Pepa.



Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988)

El teléfono, como elemento iconográfico y creador de situaciones jocosas, también encontrará acomodo mediante la integración de otro modelo, en este caso la comedia de enredos de Hollywood. El repertorema al que también hará alusión *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es a la película *Confidencias a medianoche* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959), una comedia de parejas protagonizada por el mítico tándem compuesto por Doris Day y Rock Hudson. En este clásico, los líos vendrán derivados del hecho de que ambos tengan que compartir la misma línea telefónica. Y visualmente, la película destacará por el empleo del Technicolor y por el uso de la pantalla partida (*Split Screen*) para mostrar las conversaciones. En la película de Almodóvar vemos cómo también se recurre a esos colores intensos, y aunque no se acuda a la división de la pantalla, mediante la disposición de los actores en el plano y el montaje, se enfrenta a los personajes con un resultado similar.²⁹⁵ Este aspecto es evidente en los duelos telefónicos que mantienen Pepa, la heroína de la historia, con Lucía, la loca antagonista que pretende asesinar a Iván. En la primera ocasión en la que hablan entre ellas son filmadas de perfil. En la segunda, y la más significativa, están de frente y mirando directamente a cámara. La violencia de la propuesta visual ayuda a incrementar la brusquedad del enfrentamiento entre estas dos mujeres. La teatralidad, por su parte, surge en el momento en el que el espectador es interpelado directamente por la mirada de estas dos actrices, desvaneciéndose la sensación de cuarta pared propia

²⁹⁵ Si bien en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no se divide el fotograma, sí encontramos este recurso técnico en *La ley del deseo*, en las conversaciones que Pablo mantiene sucesivamente con Antonio y con Juan.

del cine clásico hollywoodiense. Se rompe así con la verosimilitud al evidenciarse la técnica y el lenguaje cinematográfico, beneficiándose de este modo el tono farsesco que adquiere toda la película.



Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988)

Este tono disparatado nos recuerda al teatro de vodevil de Feydeau, y a su vez nos remite a la *screwball comedy*, género al que se podría adscribir esta película sin problemas. En este tipo de obras, teatrales y cinematográficas, el uso del espacio es fundamental. Si bien en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no se lleva a cabo la filmación de una puesta en escena de la obra de Cocteau como vimos en el caso de *La ley del deseo*, son observables una serie de rasgos que incrementan la sensación de teatralidad. El primero de ellos viene derivado del uso de un espacio muy limitado en la planificación cinematográfica -y que al mismo tiempo favorecerá el trabajo con los actores-.²⁹⁶ El piso de Pepa se convierte en una suerte de escenario con diferentes alturas, donde la entrada y salida de personajes, a modo teatral, dota de cierto aire vodevillesco a lo Feydeau a la película, un modelo por otra parte reconocido por el director manchego. En este sentido una planificación predominantemente frontal, que muestra en plano entero a los actores en tomas de larga duración, sigue esta línea de mostración de la realidad profílmica de un modo artificioso, como se puede observar en

²⁹⁶ Un análisis similar podríamos hacer de la película *Los amantes pasajeros*, donde la cabina del avión se convierte en un reducido espacio donde pasa la mayor parte de la acción de la película. El número musical presente, así como otros rasgos interpretativos, hacen de esta película una de las más teatrales de la trayectoria de Almodóvar.

las escenas que transcurren en la entrada del dormitorio de Pepa, cuya puerta viene enmarcada por dos repisas que sostienen jarrones con flores, y donde la geometría en la composición y la mostración del suelo -como vimos que ocurría en el salón de la última película de Pasolini- convierte en una suerte de escenario todo el espacio representado. Si a esto sumamos que Pepa tiene que actuar ante los policías que llegan a su ático para simular y hacerles creer que no ocurre nada, podemos ver cómo nos encontramos ante otra muestra de teatralidad, la que Pérez Bowie denominó "representación como ficción de la cotidianidad" (2010:59-60).

Este carácter teatral será reforzado además por el uso de los decorados que simulan las vistas panorámicas del ático de la protagonista, que no esconden su condición de *trompe l'oeil* y que provocan una reateatralización intencionada que homenajea a los decorados artificiosos del cine de Hollywood de los años cincuenta. Este uso del decorado sigue así la lógica presente en el cine de Almodóvar, según la cual "settings frequently have much the same function as they have in theatre of a symbolic or expressionistic nature" (Edwards, 2005:95). Se produce así una expansión del mundo de la escena hasta inundar toda la película, una especie de *theatrus mundi* que difumina las fronteras entre lo cinematográfico y lo teatral, donde las pasiones son fingidas e incluso los sueños pueden hacerse realidad -como en el final de la película, cuando se despierta Marisa diciendo que cree haber perdido la virginidad mientras dormía-.

Esta idea de expansión de lo teatral como artificio será ratificada con la inclusión del tema musical que cierra la película, *Puro teatro*, compuesta por Curet Alonso e interpretada, con su característico histrionismo, por La Lupe:

Igual que en un escenario / finges tu dolor barato. / Tu drama no es necesario / ya
conozco ese teatro. / Mintiendo, que bien te queda el papel. / Después de todo parece /
que esa es tu forma de ser. / Yo confiaba ciegamente / en la fiebre de tus besos. /
Mentiste serenamente / y el telón cayó por eso. / Teatro, lo tuyo es puro teatro, /
falsedad bien ensayada, / estudiado simulacro.



Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988)

9.1.2. *Un tranvía llamado deseo*, entre la puesta en escena y la metaficción.

Han sido varios los intentos de adaptar al cine la obra teatral de Tennessee Williams. Entre sus piezas llevadas a la gran pantalla destacan *Cat on a Hot Tin Roof* (Richard Brooks, 1958), *Sweet Bird of Youth* (Richard Brooks, 1962), *Suddenly, Last Summer* (Joseph Leo Mankiewicz, 1959) y *The night of the iguana* (John Huston, 1964), todas ellas bajo el paradigma del modelo del cine clásico hollywoodiense. Pero sin lugar a dudas, una de las adaptaciones más célebre se corresponde con el film *Un tranvía llamado deseo* (*A streetcar named desire*), dirigido por Elia Kazan en 1951. Supondría una traslación a la pantalla muy fiel del universo de Williams, con una Vivien Leigh perfecta en el papel de Blanche Dubois, que además supondría el descubrimiento de una estrella del celuloide, Marlon Brando.

Esta película se constituirá en todo un referente a la hora de llevar a la escena este mismo texto en *Todo sobre mi madre*, donde se realiza un trabajo de adaptación con unos objetivos y técnicas muy diferentes, actuando Almodóvar como dramaturgo al “ubicar los materiales textuales y escénicos, extraer las significaciones complejas del texto escogiendo una interpretación particular, y orientar el espectáculo en el sentido elegido” (Pavis, 2002:157). Además de los mecanismos metaficcionales²⁹⁷ que comentaremos a continuación, Almodóvar opta por representar y filmar sobre el escenario algunos fragmentos de *Un tranvía llamado deseo*, que tendrán gran

²⁹⁷ Para Patricia Waugh la metaficción “is a term given to fictional writing which selfconsciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (1995:40).

importancia a su vez tanto para el desarrollo de los personajes y sus acciones como para la configuración del sentido final del film.

Son varias las formas en las que esta obra de Williams aparece en la película. Manuela, la protagonista, ha perdido a su hijo atropellado cuando corría tras el coche en el que viajaba Huma Rojo, la actriz que está encarnando a Blanche en el teatro y a la que quería pedir un autógrafo. En su juventud, Manuela había protagonizado el papel de Stella Dubois-Kowalski, y volverá a interpretarlo cuando se convierta en la asistente de Huma y su pareja Nina, la actriz que encarna ese papel en la obra, caiga indispuesta. Además, en diversas escenas de la película se hace presente la representación de la obra, ya sea sobre el escenario u oyéndose sus diálogos entre bambalinas.

Como hemos comentado, la selección y modificación de los fragmentos de esta obra se realizan con el objetivo de actuar como duplicación de lo que ocurre en el guión, integrándose dentro de lo que Pérez Bowie (*ibíd.*) denomina como especularidad compleja, ya que no sólo se incluyen escenas de la representación teatral, sino que la obra influye en la trama, ya sea comentándola o incluso condicionándola.

Un tranvía llamado deseo, en la versión teatral original, acaba cuando Stella es apaciguada, una vez más, por su marido, mientras que su hermana mayor, Blanche, es internada en un hospital psiquiátrico. En la película de Almodóvar, en cambio, se propone una nueva visión del personaje de Stella para hacerlo coincidir con el propio carácter de Manuela, con el de una mujer valiente que no se achanta y se enfrenta a los infortunios de la vida: tanto Manuela como Stella Dubois abandonan a sus esposos, teniendo ambas mujeres al hijo como resorte para tomar semejante decisión. Es por ello que la Stella de Almodóvar, lejos de ser un personaje pasivo, opone resistencia a su marido. Se implementa una visión novedosa de esta mujer, con la iniciativa y el arrojo necesarios para decidir por sí misma, como se vislumbra en el guión de la película:

Sólo oímos la voz de Kowalski (“*Vamos, nena. Ya pasó lo peor*”) y la de Stella (“*No me toques, no vuelvas a tocarme, hijo de puta*”). Stella se mueve hacia la derecha del escenario, parece que saliera de la cabeza de Manuela, Kowalski también, como si Manuela los imaginara y proyectara sobre su escenario.

KOWALSKI: ¡Cuidado con lo que dices!... Stella, ven aquí.

Stella lleva a su hijo pequeño en los brazos. Vuelve la cabeza, con una mirada triste se despide de la casa. Estrecha al niño contra su pecho en busca de apoyo. Murmura, decidida: *-No volveré a esta casa nunca más. ¡Nunca!* (Almodóvar, 1999:59-60)

Es con este personaje con quién Manuela se identifica, con una Stella que, motivada por proteger a su hijo, decide buscar una nueva vida para ambos. De este modo, Manuela se inserta en una larga lista de personajes almodovarianos cuya identidad es definida gracias a la recurrencia de intertextos, produciendo una ficcionalización en segundo grado de los avatares de los protagonistas. Con Huma Rojo nos encontramos con otro caso de este mismo método de construcción de personajes. Si Manuela es una Stella remodelada, ella es una nueva Blanche. Manuela ha ido a Barcelona a ver una función de *Un tranvía llamado deseo*, el mismo montaje que vio con su hijo la noche que murió atropellado. Al finalizar, va a visitar a Huma a su camerino. La actriz espera a Nina, pero ésta se ha marchado en busca de drogas, y le pide a Manuela que le ayude a encontrar a su amante. En este contexto la diva se adueña de la personalidad de Blanche Dubois con una frase célebre, enunciada además en el primer fragmento de la obra que vemos al comienzo de la película: “Gracias; quien quiera que seas, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos”. Se produce así, mediante este parlamento, una indiferenciación entre el teatro y la vida real de la dama de la escena, una confusión de identidades que prolonga el hecho teatral en el filme más allá del escenario.

Como vemos, Almodóvar pone en escena algunos fragmentos de *Un tranvía llamado deseo* de diferentes formas, difuminando los límites entre el código cinematográfico y el teatral. Nos parece oportuno convocar aquí la idea de puesta en escena de Ramón Carmona, en cuanto destaca el vínculo que se establece entre ambos medios:

El término puesta en escena viene del teatro y significa montar un espectáculo sobre el escenario. Aplicado al trabajo fílmico, describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre. El desplazamiento metafórico del término teatral hacia el discurso fílmico tiene, sin embargo, cierta lógica. En efecto, el texto del guión, como el texto dramático, es montado espectacularmente para ser captado por la cámara. (1996:127)

En *Todo sobre mi madre* se montan varias escenas de *Un tranvía llamado deseo*, en concreto en el Teatro de Bellas Artes de Madrid y en el Teatro Tívoli de Barcelona, para luego filmarlas. Asistimos en ambos casos a una representación en un teatro convencional²⁹⁸, donde se intenta respetar la distribución del espacio escenográfico de la obra de Williams. Éste concebía en primer término el apartamento de los Kowalski, dividido en dos habitaciones por una pared inexistente, una puerta y un arco. En la habitación de la izquierda un par de escalones precedían la puerta del baño, y a su lado las cortinas de un armario. La pared derecha del apartamento comunica con un porche sin techo, y a su derecha una escalera de caracol lleva al piso de arriba, en el que viven Eunice y Steve. A la derecha de la escalera y del porche un pasillo sube hasta el nivel de la calle, atravesando el escenario detrás de las dos habitaciones de los Kowalski, y que puede verse cuando está iluminado porque las paredes posteriores del apartamento son de gasa donde están aplicados los contornos de las ventanas. Más allá del telón, que cae inmediatamente detrás de la calle (y que también es de gasa), puede verse un telón de fondo que representa las vías del elevado, que pasa cerca (Williams, 1962:9-10). En *Todo sobre mi madre*, en cambio, se huye de este realismo buscado por Williams y se opta por una depuración formal, donde el universo visual pregnante de Bob Wilson inspira la escenografía y la iluminación, demostrando el conocimiento de Almodóvar de las últimas tendencias escénicas tal y como se puede comprobar en el guión:

La acción transcurre en el espacio que representa la habitación de Blanche. Una cortina la separa del comedor. No hay muebles. También el cuarto de baño está separado de la habitación por una cortina. La casa de los Dubois (incluso en su versión más abstracta) respira precariedad. El decorado puede recordar la desnudez esencial de Bob Wilson, pero la interpretación es de un naturalismo hardcore. En lo que se supone es el comedor, bajo una bombilla desnuda, Kowalski juega al póker con un grupo de sudorosos amigos. (Almodóvar, 1999:26)

La película respeta el espacio del departamento de los Kowalski, pero elimina tanto la calle como el porche y la escalera, que en la obra original tienen una función escénica muy importante. Podríamos colegir que esta decisión es motivada por el hecho

²⁹⁸ “El teatro burgués tradicional delimita el espacio escénico de un lado (del lado del público) por la rampa (u otra frontera posible: un foso de orquesta, una diferencia de nivel, etc.), del otro por un decorado, es decir un lugar en el mundo (salón, plaza pública, cocina, etc.). Todo sucede como si, para la mirada del espectador ese lugar escénico delimitado por el decorado fuera un pedazo separado arbitrariamente del resto del mundo, pero que virtualmente pudiera prolongarse indefinidamente” (Ubersfeld, 1996:67).

de que en las escenas seleccionadas no se da la presencia de estos elementos del decorado. Eso sí, se enmarca el escenario con una marquesina de tres columnas que recuerdan a los porches de la arquitectura popular de Nueva Orleans. Las gasas, por su parte, también están presentes, una separando la habitación de Blanche del comedor y otra más tupida en forma de cortina separando otro espacio. Todo el decorado está imbuido de una gran humildad, como lo sugiere la presencia de una bombilla desnuda bajo la que los hombres juegan a las cartas.



Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

El vestuario y el maquillaje, por su parte, buscan un efecto de estilización que, sin ser del todo realista, remita a una tipología de personaje concreto. Es un vestuario contemporáneo –con la misma intención que tenía Williams-, sin buscar distanciamientos ni en el lugar ni en el tiempo, intentando acercar así la vida de los personajes de la obra teatral a la de los personajes de la película que los interpretan, es decir, los actores de teatro. En la escena en la que se llevan a Blanche al psiquiátrico, el vestuario de la enfermera denota su profesión: un traje blanco corto, con cofia y medias blancas. El vestuario del doctor es el propio de un hombre adusto y serio, con un traje de chaqueta oscuro que marca el carácter trágico que su presencia tendrá sobre la historia. En cambio, el vestuario de Blanche es muy llamativo. Lleva una bata muy elegante y un gorro hecho con una media. Queda claro que su ropa es demasiado ostentosa para su condición económica, especialmente por su color vivo, con motivos damasquinados de un dorado brillante que contrasta sobre el fondo –un diaporama de azul intenso donde se puede ver la influencia de Bob Wilson, como ya comentamos-, y con las humildes vestimentas de Stella y Eunice, que sí visten acordes a su condición

social. Blanche, además, usa pelucas, marcando ese carácter de artificio que tiene su personaje, capaz de inventarse su vida o rehacerla a su antojo.²⁹⁹



Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

Sobre la planificación cinematográfica, observamos cómo el “modo de realización de la imagen” (Carmona, 1996:94) es mucho más sofisticado que en *La ley del deseo*, otra de las películas de Almodóvar donde hallamos ejemplos de teatro enmarcado dentro de la diégesis fílmica. A pesar de que se repite la presencia de planos que filman casi toda la embocadura del teatro, pudiendo ver a los actores en plano entero y con la cámara ubicada en el patio de butacas -lo que se correspondería con el punto de vista más próximo al teatral-, percibimos también cierta preocupación por explotar mediante el cine todo el potencial cinematográfico de estos fragmentos teatrales al variar la escala de los planos, conscientes de su “importante papel a la hora de indicar el cambio de régimen ficcional y de variar la distancia emocional del espectador en relación con la acción” (Pavis, 2000:122). En este sentido debemos interpretar también la alternancia del punto de vista, como en las secuencias 74 y 75, donde se asimila con el de Manuela, quién contempla entre bambalinas el transcurrir de la función mientras repite con amargura el texto de Stella, que aún recuerda de cuando lo representó en su juventud haciendo teatro aficionado. Desde su punto de vista descubrimos todo el dispositivo teatral, quedando toda la tramoya a la vista, aunque enseguida la cámara vuelve a adoptar un posicionamiento frontal a la escena. En otras secuencias, en cambio, la cámara comienza mostrando una total frontalidad, pero se van

²⁹⁹ En la escena en la que celebran su cumpleaños va vestida con un traje de corte Chanel de rojo intenso con un broche con forma de lagarto que parece subir por su solapa izquierda. Le escoltan su hermana y su cuñado Stanley, ambos algo arreglados, pero alejados de la imagen glamorosa de Blanche. Stanley lleva una camisa blanca (ahora no lleva sus características camisetas) y Stella ha cambiado su traje azul por otro igualmente humilde, pero de tonos cálidos. La presencia de Kowalski con camiseta blanca remite a la película de Kazan sobre esta obra de Williams, una producción que consagraría para la posteridad la imagen de Marlon Brando como icono sexual. Interpretó a Stanley enfundado en una camiseta ajustada de algodón blanca de tirantes, convirtiéndose en una de las imágenes más míticas de la historia del cine.

introduciendo movimientos que evitan un excesivo estatismo en la puesta en escena y disminuye así la sensación de teatro filmado.

Aún así, la teatralidad está presente en el hecho de que nos hallamos ante un filme de teatro en el modo enunciado por Anxo Abuín. La vida en los camerinos, los pasillos de los teatros, el trabajo con el vestuario, la peluquería o el maquillaje... son sólo algunos de los aspectos de la escena que quedan ocultos al espectador habitualmente y que aquí son revelados. El hecho de que Manuela trabaje como asistente de Huma, y que más tarde la sustituya Agrado, permite el desarrollo de diferentes subtramas dentro de estos espacios teatrales. Los espejos presentes en los camerinos, y mostrados frecuentemente, se convierten así en metáfora de la función especular del teatro en la película, reflejando rasgos de la propia vida de las protagonistas, mujeres que tienen que interpretar -dentro y fuera de la escena- para sobrevivir.

Junto a esto, paratextos como los de los carteles de la obra, fotografías de otras representaciones teatrales de Huma Rojo -o mejor dicho, de la actriz que la interpreta, Marisa Paredes-, así como la visualización del público que asiste a la representación, dotan de un grado extra de teatralidad a la película. No es casualidad que la película acabe con la caída del telón teatral y con la sobreimpresión de un rótulo con una peculiar y aclaradora dedicatoria: "A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres. A mi madre". Se produce así, con esta dedicatoria, una expansión del hecho teatral más allá de las tablas, donde el concepto de representación alcanza no sólo el medio cinematográfico o teatral, sino que afecta además a categorías como la de género, al dedicársela también a los hombres que se convierten en mujeres. Una declaración de principios explícita que sirve para apoyar todo lo percibido durante el visionado: un homenaje a las madres y también al cine, pero al teatralizado.



Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

9.1.3. *Haciendo Lorca*, de Lluís Pasqual.

El último intertexto teatral que vamos a reseñar se encuentra también en *Todo sobre mi madre*, en concreto en la parte final de la película. Se corresponde con un fragmento de *Haciendo Lorca*, obra de Lluís Pasqual estrenada originariamente el 18 de abril de 1996 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla,³⁰⁰ protagonizada por Alfredo Alcón y Nuria Espert. Escrita a partir de los textos del escritor granadino, se transformaría durante los ensayos, en palabras de María Delgado, en una meditación sobre la tragedia que "pondría el acento en la discontinuidad narrativa y en el conflicto de significados simbólicos" (2001:402).

Huma Rojo recita durante un ensayo un texto de la obra, donde se mezcla *Yerma* con *Bodas de sangre*. Lleva su pelo recogido tersamente, una falda estampada, camisa blanca y un mantoncillo rojo, y declama plena de angustia:

Hay quienes piensan que los hijos son cosa de un día.
 Pero se tarda mucho, mucho, por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada
 por el suelo.
 Una fuente que corre durante un minuto y a nosotras nos ha costado años.
 Cuando yo descubrí a mi hijo
 estaba tumbado en mitad de la calle.
 Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua,
 porque era mía.
 Los animales los lamen, ¿verdad?
 A mí no me da asco de mi hijo.

³⁰⁰ Producción del Centro Dramático Nacional y el Odeon Theatre d'Europe, con el que el creador catalán pondría punto final a cinco años al cargo de su dirección.

Tú no sabes lo que es eso.
En una custodia de cristal y topacio
tendría yo la tierra empapada por su sangre.

Con este parlamento sobre la sangre³⁰¹ y la maternidad asistimos al ensayo de la nueva obra que está preparando la diva de la escena. De esta forma conocemos más información acerca de la trayectoria artística de la actriz, otorgando una mayor consistencia a la construcción de su personaje. Pero lo que nos resulta más interesante es que en este momento se recurre a la figura del director de escena, que es filmado no sólo como observador del ensayo, sino también ejerciendo su trabajo mientras observa e imparte directrices. La secuencia arranca con un plano medio de Lluís Pasqual que fuma sentado mientras vigila atento la interpretación de Huma. La cámara inicia un *travelling* circular donde vamos descubriendo a Huma de perfil. Al finalizar el movimiento de 270 grados, vemos que el patio de butacas está casi vacío, con sólo dos trabajadoras de la compañía en la sala. En el siguiente plano descubrimos, de frente y en plano entero, a Huma arrodillándose para concluir su monólogo, retornándose así a una planificación teatralizante cómo ya habíamos notado en otros ejemplos anteriores.

Como hemos dicho, lo que sí supone una gran novedad es la inclusión del proceso de ensayo y, sobre todo, en la importancia que se le da a Pasqual, figura capital del teatro contemporáneo español, al mostrarlo en acción dirigiendo a Huma. El valor otorgado a este trabajo de dramaturgia escénica nos parece esencial. En el siguiente plano, y tras una breve elipsis temporal, Huma trabaja junto a Pasqual, quién, detrás de ella, le indica cómo debe realizar la acción. Hay un acompañamiento cercano, incluso con contacto físico, que se aleja de la visión dada por algunos otros filmes de la figura del director de escena como un tirano despótico con sus actores. Se percibe, en cambio, decisión y mimo en las instrucciones dadas a la actriz, dando una visión altamente positiva de este trabajo de creación escénica.

³⁰¹ La selección de este fragmento, como era de esperar, no es casual. El tema de la sangre, además de por la muerte de Esteban, viene también a colación por el propio argumento de la película, a un nivel metaficcional además (Navarro Daniels, 2002). La hermana Rosa muere infectada de SIDA, pero antes da a luz a un bebé, hijo de Lola, transexual y antigua pareja de Manuela, además del padre de Esteban, el hijo de ambos. Cuando el hijo de Rosa nace, es seropositivo. Su abuela, Rosa madre, tiene miedo a infectarse. Es en este momento de la película, tras el ensayo, cuando conocemos que Manuela ha huido con él para evitarla. La sangre y la maternidad son vinculadas en un sentido telúrico y visceral, como la interpretación de Huma en este ensayo.

A través de este fragmento, que pone de relevancia lo maternal de un modo muy terrenal, asistimos a un interesante juego especular complejo, donde la metaficción irrumpe al enmarcarse un nivel narrativo en otro que actúa de comentario de la propia película. La pérdida del hijo de Manuela encuentra así una importante resonancia en esta secuencia,

que hace de lo materno una performance abierta al público, de tal manera que dicho final invita a todo/as lo/as espectadoras a buscar una auto-identidad aproximante en lo maternal y, al mismo tiempo, a identificarse con la posición no-hegemónica de otros sujetos en relación a lo maternal. (Gabilondo, 2005:303)



Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

9.2. La danza.

La danza en el cine de Almodóvar no ha sido un tema demasiado transitado en los estudios académicos debido, esencialmente, a la escasez de ejemplos en su cinematografía. Aún así, se produjo una importante excepción gracias a la inclusión en *Hable con ella* de dos importantes obras de Pina Bausch, uno de los nombres capitales de la historia de la danza contemporánea. Pero además de este llamativo caso, podemos rastrear otros ejemplos que demuestran el uso activo tanto de modelos locales -el flamenco- como de otros correspondientes a diferentes sistemas culturales, como puede ser el musical hollywoodiense.

9.2.1. Pina Bausch: *Café Müller* y *Masurca Fogo*.

Pina Bausch es una de las coreógrafas más prestigiosas de las últimas décadas, e incluso podríamos decir que su importancia trasciende la de otros imprescindibles renovadores de la danza coetáneos como Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaecker o Jan Lauwers, de ahí que le dediquemos unas palabras a recordar algunos de sus datos biográficos.

Su auge tiene lugar casualmente en un momento histórico, finales del siglo XX, en el que grandes coreógrafos dijeron adiós a este mundo: MacMillan, Graham, Ailey, Jerome Robbins, Ashton, Tudor o el gran Balanchine. Nos hallamos en estos casos con creadores que se habían movido entre la danza clásica y el deseo de renovar este estilo con innovaciones que despertarían grandes polémicas entre crítica y público, pero que sin lugar a dudas contribuyeron decisivamente al avance de esta disciplina artística. De estas cuestiones se ve librada Pina Bausch en gran parte debido a que centraría su trabajo en la danza contemporánea en lugar de la clásica, con toda la libertad que ello conllevaba.³⁰²

Su trabajo coreográfico, que serviría como paradigma y modelo para la danza-teatro o el *physical theatre*, ha sido incardinado por la investigadora Ana Abad Carlés dentro del marco de la Posmodernidad. Si bien el uso que realiza la investigadora de lo posmoderno es terminológicamente impreciso e incoherente³⁰³, sí nos permite llevar a cabo el análisis de algunos aspectos presentes en sus obras y que entroncan con una sensibilidad artística propia de este marco epistemológico. Entre estas características, hallamos recursos muy repetidos en sus obras, como puede ser el del humor:³⁰⁴

³⁰² Pina Bausch, tras formarse con Kurt Joos entre otros, asume en 1973 la dirección de la compañía Wuppertal Ballet y le cambia el nombre a Tanztheater, un neologismo acuñado por Rudolf von Laban y al que dotaría de nueva significación. Con esta modificación en la denominación deja claro cuál será una de las constantes en su carrera: la introducción de elementos del lenguaje teatral en sus coreografías.

³⁰³ Además de la falta de una justificación teórica precisa, se emplea el término con falta de coherencia al aplicarse tanto a obras que reelaboran el pasado con una mirada irónica como a otras que se enmarcan simplemente en un determinado periodo histórico que se extiende hasta nuestros días.

³⁰⁴ El humor está muy presente en muchas de las coreografías de Pina Bausch. Un claro ejemplo de este caso es *Kontakthof*, un gran salón de baile donde se cita un numeroso grupo de bailarines, cuyo pudor o miedo ante el sexo opuesto se constituirán en su base argumental, dando lugar a gags cuyo modelo se halla en el *slapstick* o el cine mudo. En este sentido la presencia de un ratón en escena, por ejemplo, interrumpirá una de las escenas provocando el griterío y la huida de una bailarina. Este planteamiento

Si bien la artista exploró en multitud de coreografías el mundo de las emociones y los desencuentros humanos, también es cierto que no dudó nunca en emplear grandes dosis de ironía e incluso humor, como en *Los siete pecados capitales*. (Abad Carlés, 2012::415)

Su nombre, como hemos adelantado, se asocia al teatro-danza como una de sus figuras capitales, cuando no incluso se le atribuye directamente su creación. En esta disciplina el baile se integra como forma de espectáculo, entendido éste en su versión tradicional, de forma natural y sin fricciones al incorporar elementos expresivos de variada procedencia. Así, podemos ver cómo este género es

a performance form that combines dance, speaking, singing and chanting, conventional theater and the use of props, set, and costumes in one amalgam. It is performed by trained dancers. Usually there is no narrative plot; instead, specific situations, fears, and human conflicts are presented. Audiences are stimulated to follow a train of thought or to reflect on what the tanztheater piece express. (Langer, 1984:14)

Generalmente en estas creaciones la narratividad quedará en suspenso en favor de la expresividad derivada de la introducción de diferentes recursos. Nos hallamos ante obras de significado abierto en las que el espectador debe aportar su visión para completarlas. Esta ausencia de un sentido unívoco viene derivado también del hecho de que el espectador suele carecer de herramientas para descifrar los nuevos significados que se van creando en estas obras, donde la implementación de elementos provenientes de diverso origen reta las expectativas del público. En este sentido, en las creaciones de Pina Bausch la escenografía adquiere un valor fundamental, en cuanto introduce dificultades que desafían el trabajo de los bailarines y les obliga a adoptar nuevas actitudes con la escena, que a su vez implica nuevas relaciones de su cuerpo con el mundo exterior. Ya no será una superficie lisa y limpia sobre la que ejecutarán sus movimientos dancísticos, sino que la tierra -*La consagración de la primavera (Frühlingsopfer, 1975)*- o el agua -*Arien (1979)* o *Vollmond (2006)*- sobre la superficie

posmoderno, muy *metadancístico* además, quedará de manifiesto también en el hecho de haber montado la obra tanto con bailarines profesionales como con ancianos (2001) o bien adolescentes (2006). El cuerpo del bailarín es exaltado de esta manera como significante, poniendo de relieve las diferentes significaciones que ejerce sobre la coreografía: "Esto es muy importante ya que se trata de mantener el movimiento natural de los cuerpos: no hay domesticación, ni movimientos fingidos ni controlados. El movimiento deriva del impulso de acción, la más pura acción corporal" (Saz y Sánchez, 2007:347).

del escenario exigirán una nueva relación del bailarín con la realidad. Éste es sólo un rasgo de su muy reconocible estilo:

Su aproximación al teatro se deja ver en la elección de espacios, su esquematismo, el vestuario, los objetos dispersos por el escenario, incluso textos orales dichos en escena, que pueden ser el inicio de la fase de creación, al margen de que luego aparezcan «mutilados» o no aparezcan. Palabras, como en el caso de Müller, comprimidas, o quizá abstractas, por cuanto que lo abstracto, que no tiene corporeización posible en sí mismo al no tener referencialidad, se hace concreto en los actos. (Oliva y Torres Monreal, 1990:447)

El trabajo con el material biográfico de los bailarines, obtenido a partir de preguntas realizadas durante los ensayos, provoca la creación de imágenes "densas, plenas de sentido no unívoco, consecuencia de una acumulación de experiencias" (Abuín González, 2006:195). Esto, unido a su despreocupación por lograr una pureza técnica -"La técnica è importante, ma è solo un presuposto" (Bausch, 1999:11)-, y el no llegar a la sala de ensayo con una partitura coreográfica definitiva -aunque luego la fije férreamente-, se hallan en el centro de su metodología dramaturgica, donde la experimentación es una de sus constantes. Busca alcanzar una serie de emociones difíciles de aprehender a través de la mera expresión del movimiento, por ello no renuncia a cualquiera de los recursos escénicos que tiene a su disposición, sea de la índole que sea.³⁰⁵

En cuanto al ámbito temático, Pina Bausch reflexiona con su obra sobre un catálogo de temas muy concretos: "la lucha de los sexos, la función de la mujer y la mercantilización del cuerpo femenino, la memoria de la infancia, la pérdida de la inocencia, la violencia, el instinto, la dimensión animal del ser humano, las relaciones de poder, la soledad..." (Sánchez, 1992:160). Entre los asuntos tratados en sus creaciones, las relaciones de pareja han sido uno de los más recurrentes. Un ejemplo es *Kontakthof* (1978), donde la ironía se hace patente en una gran sala de baile que actúa a modo de casa de citas, siendo el encuentro entre hombres y mujeres generador de situaciones hilarantes. Para ello adopta diversos recursos de géneros -el cine mudo, por

³⁰⁵ "Un rasgo que aparece recurrentemente en las obras de Pina Bausch es el intento del individuo por luchar contra lo efímero de las palabras y de las imágenes, de las situaciones y las experiencias; y de afirmarse en una realidad que a menudo se le escapa" (Hoghe, 1986:20).

ejemplo- que destilan una ternura muy en consonancia con sus obras, donde hallamos también "the role of humour, in the form of verbal jokes, slapstick, or comical images, as well as the incorporation of children's games in the depicted adult world" (Guse, 2007:430).

Pero no sólo nos encontramos con este tono jocoso en sus coreografías en torno a las relaciones interpersonales. La falta de afecto y la soledad se constituyen también en parte importante de estos trabajos, donde los encuentros desembocan en frustración por la imposibilidad de alcanzar el amor, recurriendo incluso a la animalización para incrementar este sentimiento:

como en otras obras de Pina Bausch se consuma este juego en el que un hombre puede aparecer como un hipopótamo y un monstruo puede ser hombre, puesto que las partes son intercambiables y las relaciones entre un hombre y una mujer son a veces tan imposibles como entre una persona y un hipopótamo. (Hoghe, 1986:16)

En este sentido hay que interpretar la presencia de *Café Müller* (1978) en *Hable con ella*, un fragmento filmado en el Théâtre de la Ville de París e interpretado por Pina Bausch³⁰⁶ junto a Malou Airaud.³⁰⁷ Esta película supondría el encuentro artístico definitivo de dos creadores, el español y la alemana, con similitudes "tanto nello stile (le canzone passionali, gli abiti fasciati e sgargianti degli interpreti, il culto delle tinte pop, quanto nella 'filosofia' misteriosa e dolente" (Bentivoglio, 2002:20).³⁰⁸

El filme de Almodóvar versa sobre la relación de dos hombres que cuidan a sendas mujeres en estado de coma. Uno es Marco, la pareja de Lidia, una torera, y el otro es el enfermero Benigno, quién establece una relación muy especial con Alicia, una

³⁰⁶ Ésta sería la última de sus creaciones en la que Pina Bausch bailarían como protagonista.

³⁰⁷ En el cine de Almodóvar podemos encontrar un homenaje previo a Pina Bausch en *Todo sobre mi madre*, con la inclusión del poster de *Café Müller* en la habitación de Esteban, el hijo de Manuela.

³⁰⁸ No sólo el cine de Almodóvar le rendiría tributo, sino que con anterioridad otro director aquí ya convocado, Federico Fellini, impresionado por su arte, la invitaría a participar como actriz en su película *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983). Más recientemente ha aparecido en el documental *Dancing dreams* (*Tanzträume*, Rainer Hoffmann y Anne Linsel, 2010), sobre el montaje de su pieza *Kontakthof* con un grupo de adolescentes, y Wim Wenders lograría una nominación al premio Oscar al mejor documental con su homenaje en 3D titulado simplemente *Pina* (*Pina*, 2011). Su relación con el cine no se reduce a apariciones en películas de terceros o a la inclusión de proyecciones en algunas de sus puestas en escena. Ella misma debutaría en la dirección de largometrajes con *Die Klage der Kaiserin* (1990), una sugerente película no narrativa donde el cuerpo de los bailarines y actores se convierten en el centro, y tema, de la propuesta.

bailarina de gran belleza. La película comienza con una escena de la citada obra de Pina Bausch, a cuya representación asisten ambos, aún sin conocerse. Sobre el escenario dos mujeres, con los ojos cerrados e inmersas en una profunda tristeza, se desplazan por el salón del café del título repleto de sillas volcadas y que un hombre retira violentamente para que no se hagan daño en su etéreo vagar sobre las tablas. Sus desplazamientos finalizan golpeándose contra las paredes del decorado. En palabras de José Antonio Sánchez, Pina utiliza aquí "un espacio público cerrado (con un falso espacio exterior al que no se tiene acceso enunciado mediante la puerta giratoria del fondo) para poner en escena una de sus piezas más intensas y desasosegadas" (1992:160). Mientras, suena *O Let Me Weep, For Ever Weep*, un tema de gran belleza perteneciente a *The Fairy Queen*, de Henry Purcell.



Fragmento de *Café Müller* de Pina Bausch en *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002)

Es más que evidente la correlación entre el espectáculo de Bausch, "with it themes of isolation and dependency" (Denby, 2004), y el argumento de la película, donde estos dos hombres velarán -no sin polémicas- por el bienestar de Lidia y Alicia tal como hace el bailarín sobre las tablas con las bailarinas. La obra provocará además diferentes efectos sobre ellos. La emotividad que exhibe la puesta en escena impresiona fuertemente a Marco, que no puede dejar de llorar. Benigno, por su parte, al día siguiente en el hospital, contará a Alicia el espectáculo, y le regalará una fotografía autografiada de Pina Bausch en *Café Müller* -a partir de ese momento su cama estará presidida por este retrato-.

Pero más allá de los vínculos argumentales que se establecen entre película y obra, al comienzo asistimos también a una analogía visual entre Pina Bausch bailando y Alicia, bailarina también. Benigno, al día siguiente y tras contarle la obra, lava y viste a la joven con un camisón blanco. Si bien el plano cenital y el estado de Alicia sugieren el

amortajamiento de la joven, no deja de ser también una asimilación de la obra de Bausch a la propia vida de Alicia. En la coreografía filmada, tras golpearse contra la pared, las bailarinas se dejan caer arrastrándose por la superficie del muro. La rígida posición que adopta Pina Bausch al final de este movimiento, así como el camión blanco que lleva como vestimenta, son reproducidos en esta secuencia del hospital, usando a Alicia ahora como protagonista. Una asimilación de arte y vida que extiende el significado de la escena a la diégesis de la película, provocando un sutil mecanismo metaficcional que sin ser fácilmente detectable, deja una fluida sensación de integración entre ambas partes. En este sentido no parece casual que en lugar de haberse optado por una planificación frontal, adoptando el punto de vista del espectador en el patio de butacas, como en sus otras películas, se halla preferido fragmentar la realidad profílmica correspondiente a la obra de Bausch con diferentes tamaños de planos. De esta manera, la presencia de estos dos niveles ficcionales dentro de la película tienen resonancia formal uno en otro, con los significados asociados a ello.



Pina Bausch en *Café Müller* y Alicia en el hospital, ambas en *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002)

Para finalizar, y ya en la última secuencia de la película, Marco y Alicia se encuentran en el teatro y surge una atracción mutua. Están allí para ver el espectáculo *Masurca Fogo*, de Pina Bausch. La elección de esta pieza, como cabía esperar, tampoco es casual. Si en el arranque la gravedad del drama requería una obra del carácter sobrio de *Café Müller*, ahora, con la anticipación de una futura relación amorosa -el diálogo, las miradas que se intercambian y el rótulo sobreimpreso "Marco y Alicia" así lo presuponen- es apoyada por esta coreografía en la que lo jovial y lo colorido inundan el escenario. En lo coreográfico, si en la primera obra el contacto entre las personas se ofrecía como un hecho imposible, únicamente con las paredes -aunque en el resto de la obra si se producirá algún contacto entre bailarines, aunque en un sentido desolador-, ahora se irán formando parejas que danzarán con una gran sensualidad. El espectáculo,

grabado en el Teatro Massimo de Palermo en el 2000, es enmarcado así dentro de la estructura narrativa de la historia sobre la que actúa reforzándola.

Son dos los fragmentos mostrados de esta obra, uno en el que numerosas manos de hombres van desplazando a una bailarina por el escenario y otro que, tras el intermedio donde se encuentran Alicia y Marco, se constituye en la escena final. Por parejas, el cuerpo de baile va avanzando en paralelo al escenario, y de izquierda a derecha, al ritmo de una mazurca caboverdiana -*Raquel*, de Bau-. Al final, un par de jóvenes se quedarán en el centro del escenario flirteando entre ellos, actuando como metáfora de la venidera relación de los protagonistas de la película. Vemos tanto aquí, como en el empleo de *Café Müller*, un claro ejemplo de especularidad compleja, comprobable a través de los ecos existentes entre el espectáculo y la historia de los personajes, donde las mujeres en coma son manipuladas como si se tratasen de *portés* de *ballet* en una coreografía de Pina Bausch. Todo se sumerge dentro de la lógica de un *theatrum mundi* que es reforzada por el plano inicial de la película, un telón teatral que sube. Si en *Todo sobre mi madre*, su anterior producción, este elemento escénico cierra la película, aquí la abre, marcando un interesante *continuum* teatral. Y aunque en el resto del metraje no se incide en una planificación dada al artificio, sí será la copresencia de otros intertextos espectaculares, como los que hemos analizado, los que doten a esta película de una cierta teatralidad.



Fragmentos de *Masurca Fogo*, de Pina Bausch, en *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002)

9.2.2. El flamenco.

El flamenco, como baile, no ha tenido apenas presencia en la obra de Almodóvar. Aún así encontramos excepciones como en la película *La flor de mi secreto*, donde ocupa un llamativo e importante lugar, y eso a pesar de que la película

bebe principalmente de otros modelos como el melodrama sirkiano o la novela rosa, géneros en principio con pocas concomitancias con el género flamenco.

Leo, la protagonista, tiene como asistenta de hogar a Blanca (Manuela Vargas), una gitana cuyo hijo Antonio (Joaquín Cortés) quiere hacerla volver a los escenarios en un espectáculo que está montando. En la primera parte del filme el baile sólo será mencionado a través de los diálogos que establecen madre e hijo en la cocina, donde ella se muestra reacia porque le preocupa dejar sola a Leo. A pesar de esto vemos un fragmento donde se intuye el ambiente propio de este tipo de creaciones. Leo llama a Blanca por teléfono y la vemos en una sala de ensayos rodeada de bailaoras, arengando con palmas el baile de un niño pequeño. Se retrata así el ámbito familiar donde transcurre gran parte de la formación de los bailaoras.³⁰⁹

Si bien en esta primera parte aparece el baile flamenco, digamos, fuera de campo, será más tarde en la película, hacia su parte final, cuando llegue la sorpresa al asistir Leo al estreno de *Soleá*, la obra que Antonio estaba montando y cuyo título descubrimos con los carteles de la obra, y se sorprenda al ver que Blanca es una gran bailaora.³¹⁰

El filme recoge en este momento un amplio fragmento de una coreografía basada en el tema *Solea* de Gil Evans e interpretado por Miles Davis. En un plano americano aparece la bailaora, con su pelo negro recogido en un moño tirante y un maquillaje en tonos oscuros que acentúa la fuerza de su mirada. Va vestida con un traje largo rojo intenso, y comienza a bailar con gran fuerza. Aparece su hijo Antonio y se baten en un duelo interpretativo que combina el flamenco con la danza contemporánea. La luz roja que envuelve a los intérpretes contrasta con el fondo, el muro desnudo del

³⁰⁹ Este tipo de vínculo será especialmente defendido en la película cuando hacia el final la protagonista regrese con su madre al pueblo para recuperarse de su ruptura amorosa. Se produce así un retorno al ambiente rural que dota de connotaciones autobiográficas a la película.

³¹⁰ El personaje de Blanca es interpretado por la bailaora Manuela Vargas. De larga y exitosa trayectoria, su carrera despegaría definitivamente con el Premio Internacional de Danza del Teatro de las Naciones de París por el espectáculo *Antología Dramática del flamenco*, bajo la dirección de José Monleón. Otros montajes importantes donde ha colaborado son *Medea* (1984) y *Así que pasen cinco años* (1989), ambas dirigidas por Miguel Narros, o *Las Bacantes* (1987), de Salvador Távora. Como coreógrafa en el Ballet Nacional de España se encuentran sus trabajos *Baila por caña* (1980), *Petenera* (1983), *Seguiriya* (1983) y *Mirabrás* (1983).

teatro iluminado en tonos azules.³¹¹ Se intuye que la coreografía narra una relación amorosa cargada de dramatismo y abocada al fracaso. La diferencia de edad entre los dos bailarines además hace que el peso dramático recaiga sobre Manuela, emergiendo de ella un deseo pasional como motor del baile. Se produce así un nuevo ejemplo de especularidad compleja, donde la inserción de este fragmento sirve como apoyo de lo narrado en la historia. El personaje del baile es un trasunto del de Leo, y el tema del dolor reproduce así el que siente por el abandono que ha sufrido por su marido.



La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)

En cuanto a la planificación usada para mostrar esta secuencia, vemos cómo en gran parte de ella se ubica la cámara entre el público, coincidiendo con el punto de vista del espectador desde el patio de butacas. Pero a pesar de esto, observamos cómo al principio no se puede ver en plano entero a la bailaora, evitando la consecución de una sensación teatral más completa. En este sentido también actuarán tanto un plano cenital (montado en dos momentos) y otro frontal que deja entrever al fondo a otros miembros del espectáculo flamenco aguardando entre bambalinas. Es interesante porque ellos son

³¹¹ El propio Almodóvar explicaba así el diseño de la iluminación y la escenografía: "Esta escena representa la austeridad de la que hablaba refiriéndome a la película. Al principio, preparamos una tela de fondo para el espectáculo, pero prefería no utilizarla y filmar el baile ante un muro desnudo. Los únicos colores que aparecen son el rojo y el negro: el suelo, las paredes y la ropa del hijo son negros, y el vestido de la madre, rojo. Para la iluminación, el director de fotografía utilizó una luz roja que intensificaba aún más el rojo del vestido. Estos dos colores hacen que el espectáculo resulte muy duro y, al mismo tiempo, muy dramático" (en Strauss, 2000:137).

convertidos con este recurso en espectadores de lo que ocurre en el centro del escenario, de igual manera que Leo y Ángel desde sus asientos.

Es interesante subrayar cómo en todos los intertextos espectaculares hasta aquí reseñados los personajes son mostrados como espectadores de las obras puestas en escena. Se produce así, en las películas de Almodóvar, un reflejo especular con el espectador, siguiendo la técnica empleada por Hitchcock en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). El director británico lo utilizaba para incrementar la sensación de suspense en el espectador, que se sentía identificado con la mirada del personaje que, dentro de sus películas, normalmente observaba un hecho trascendental con la impotencia de no poder hacer nada.³¹² Los personajes, sentados en las butacas de teatros a la italiana, no pueden moverse ni participar en la acción de lo que sucede sobre el escenario. Sólo pueden reaccionar con su emoción, como nos ocurre a nosotros como espectadores en la sala de cine. Se produce así un interesante juego de espejos que contribuye a aumentar la sensación de teatralidad de la propuesta.



La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)

9.2.3. El musical clásico: el baile de la prisión.

En la clasificación de tipos de teatralidad en la pantalla llevada a cabo por Pérez Bowie (2010) se incluía una modalidad para designar a aquellos filmes cuyo efecto teatral venía derivado de la adscripción de las películas a ciertos géneros cinematográficos donde este efecto era ineludible, dado que formaba parte de su propia idiosincrasia. El género musical era señalado como el más evidente en este sentido, al

³¹² Recordemos que en esta película el personaje que interpreta James Stewart es un fotógrafo impedido por la fractura de su pierna, y que cree haber descubierto un crimen en uno de los pisos del bloque que tiene justo enfrente, cuyo interior puede divisar discretamente desde su casa.

ubicar la verosimilitud en suspensión en el momento en el que los personajes comienzan a bailar y cantar repentinamente, aunque la historia no lo requiera, incluso al son de una música extradiegética.

A pesar de las múltiples variantes existentes, algunas ligadas al genio de sus directores -véase *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000) de Lars Von Trier o *Una mujer es una mujer* (*Un femme est une femme*, 1961) de Jean-Luc Godard- el musical americano sería el modelo a imitar, tanto en su vertiente teatral -como evolución de la opereta y el vodevil, y con Broadway como paradigma- como en la cinematográfica. En esta última línea hallamos aquellas películas que con la llegada del sonoro integraron canciones para explicar el desarrollo de las historias, marcadas en el estilo hollywoodiense -con MGM como principal productora de este género- por historias optimistas cargadas de frivolidad, y con personajes de poca profundidad psicológica que sirven de base para la creación de números cuya gran espectacularidad persigue epatar al público. Directores como Stanley Donen, bien a dúo con Gene Kelly en títulos como *Un día en Nueva York* (*On the town*, 1949) y *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952), o bien solo en *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954), o Vincente Minnelli con *Un americano en París* (*An American in Paris*, 1951) o *Melodías de Broadway* (*The Band Wagon*, 1953), acometerían en la década de los cincuenta con éxito el género musical, llevándolo a sus cotas artísticas más altas. Pero sería especialmente en otro realizador en el que Almodóvar se fije. Hablamos de Robert Wise, director de *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, 1965) y, sobre todo, de *West Side Story* (*West Side Story*, 1961), una película donde ya se atisba un cambio en ese tono optimista y naif de los musicales hasta el momento.

Si bien en el cine de Almodóvar podemos ver numerosos interludios musicales, será en *Tacones lejanos* cuando asistamos por primera vez a la presencia de la lógica del género del musical a través del baile. Será en la cárcel donde Rebeca está encerrada, cuando en un descanso en el patio Susana, una presa interpretada por Bibiana Fernández, se arranca a bailar dirigiendo una coreografía que recuerda al título citado de Robert Wise. Comienza a sonar una música de ritmo latino, *Pecadora*, de los Hermanos Rosario, y un grupo de presas le acompañan en un baile que no tiene ninguna justificación aparente. Tanto el colorido, como los pasos empleados en la primera parte

de la coreografía, nos remiten al musical clásico. Se produce así una interrupción en la narración de la historia para realizar un homenaje a este género, sin ninguna conexión aparente con el argumento de la película.³¹³ Un divertimento que causa sorpresa y agrado en el espectador. La coreografía, sin ser tan espectacular como solían ser los grandes musicales de los cincuenta y los sesenta de Hollywood, es resolutiva y enérgica, y las bailarinas/presas muestran una gran destreza. La secuencia es rodada en un solo plano frontal, con la cámara subida a una grúa que realiza ligeros *travellings* ascendentes. Junto a este plano, se realizan un par de insertos desde el interior de una ventana y otro de Rebeca que comenta con una presa el *show*. El elemento espectral es de nuevo duplicado en la película de Almodóvar, remitiéndonos, como espectadores del filme, a la visión de la protagonista.



Tacones lejanos (Pedro Almodóvar, 1991)

9.3. La música.

La música ocupa un lugar esencial en la identidad del cine de Almodóvar. Forma parte de una visión estética muy particular, donde en lo sonoro predominan estilos musicales cuya sentimentalidad es expuesta en un primer plano. El bolero, de esta manera, se convierte en uno de los géneros musicales más frecuentados. Se trata pues de integrar en la banda sonora formas cuya función primordial sea la transmisión de las emociones.

Pero además de esto podemos encontrar otras tipologías en su filmografía que actúan en una dirección bien distinta. Esto es más que evidente en sus primeras

³¹³ Otro homenaje lo podemos intuir en *Laberinto de pasiones*, donde el nombre de Rizo Nira, interpretado por Imanol Arias, hace alusión a Betty Rizzo, de la película *Grease* (Randal Kleiser, 1978).

películas, donde la voluntad de retratar el movimiento *underground* de la capital, con el objetivo de contextualizar sus historias, le lleva a usar otro tipo de músicas propias de estos circuitos culturales. Los temas *punk* y *rock* hacen así acto de presencia, aunque más bien con una función decorativa, de mera ambientación musical. En este primer estadio hay que entender también la presencia de la música tradicional española ya sea flamenco, zarzuela o copla, que se convierten en los inicios de su trayectoria, y al usar esta música de forma totalmente descontextualizada, en un elemento distanciador que aporta hilaridad a las situaciones recreadas. El humor se antepone a otros elementos, a pesar de estar produciéndose los primeros atisbos de afrontar el melodrama, aunque sin llegar a desarrollarlo plenamente como género. Habría de producirse una evolución en su empleo del lenguaje cinematográfico para que encontremos un uso más complejo de las bandas sonoras, donde se logre alcanzar una mayor funcionalidad narrativa.

Vemos así que además de la presencia de elementos del repertorio nacional se emplean otros correspondientes a sistemas culturales foráneos, como el británico, y que al mismo tiempo se actúa independientemente de si estos se corresponden con el estrato central (canon) o bien con formas periféricas. Se produce pues de esta manera una superposición de géneros que no deja de ser más que otra demostración de la porosidad de este cine, abierto a interferencias polisistémicas de todo tipo.

9.3.1. La actitud *punk* y el *glam rock*.

El *punk* se constituye en uno de los modelos clave en el primer cine de Almodóvar, aunque su uso estará más vinculado a su estética visual que a los mensajes políticos que solían incluirse en este tipo de canciones. Se sigue así con la lógica presente en la Movidia, en la que se procedía a la asunción y reciclaje de modelos de todo tipo, siempre que se hiciera desde un punto de vista distanciador e irónico. El objetivo era recrearse en el perfil más lúdico de las diferentes manifestaciones artísticas, independientemente del tipo que fueran.³¹⁴

³¹⁴ Podemos observar también este carácter lúdico y festivo en la presencia del tema de la banda sonora que abre el filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Es *Do the swim* de Little Nell Campbell, actriz y cantante australiana que lograría cierta fama en determinados círculos por su participación en el musical *The Rocky Horror Show* y su posterior y célebre adaptación fílmica, *The Rocky Horror Picture*

A pesar del carácter apolítico de estas letras, como se puede contemplar en películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, sí es constatable un marcado carácter irreverente que pretendía transgredir la moralidad tradicional que aún se hallaba instalada en la sociedad posfranquista. Se intentaba así, a través del descaro y el empleo de palabras malsonantes, mostrar una ruptura clara con la tradición, donde lo *camp* entraba además a formar parte importante del discurso. Justamente con estas características reseñadas es como hace aparición el grupo ficticio Bomitoni Grup - trasunto de Los Pegamoides- en el debut en el largometraje de Pedro Almodóvar:

El contenido de estas canciones resulta tan chocante e irreverente como la sexualidad que practican los personajes, como se puede observar en la canción titulada *¡Sólo pienso en ti, Murciana!* que interpreta el grupo Bomitoni en *Pepi...* y cuya letra, reminiscente del *punk* anglosajón más duro, es de una vulgaridad, agresividad y violencia sin precedentes en el mundo musical español. (Rodríguez, 2004:32)

Aún no compartiendo la radicalidad que el profesor Jesús Rodríguez vislumbra en este tema, estamos de acuerdo en reconocer el uso del modelo del *punk* anglosajón, perceptible tanto en la absoluta libertad a la hora de componer e interpretar sus letras desvergonzadas -lo de menos era la calidad musical- como en la estética asociada a este movimiento, donde el uso de vaqueros rotos y ajustados cargados de imperdibles, chaquetas de cuero, camisetas ajustadas o pelo de punta teñido de las formas más inimaginables se convertían en algunos de sus rasgos más característicos. Suponía pues esta música española una visión superficial del fenómeno *punk*, aunque hay que valorar muy positivamente la peculiar personalidad que adquiría gracias al hedonismo desaforado y el *joie de vivre* que inundaba tanto las letras como la actitud de los cantantes sobre el escenario.

La primera vez que vemos en acción a los Bomitoni -acrónimo de los personajes de Bom y Toni, con escatológico doble sentido además- en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es cuando la protagonista les visita en el local de ensayo. Por el pasillo del edificio se oye el tema *Muy cerca de ti*, y al abrir la puerta de la sala se les ve en un plano de conjunto mientras tocan. Pepi ocupa un asiento frente a la banda -se

Show (Jim Sharman, 1975). Estos proyectos son una clara muestra de la cultura *underground*, con una sensibilidad *queer* muy acusada, elementos que serán retomados por Almodóvar en su primera película. El que el filme comience así es, pues, toda una declaración de intenciones.

convierte en espectadora-, y en un plano de conjunto frontal vemos cómo el grupo sigue ensayando. La secuencia, que dura casi lo mismo que el tema musical, se basa en este último plano, con la inserción de sólo tres planos medios: uno de Pepi, otro de Toni (Carlos Tristancho como guitarrista del grupo) y el último de Bom.

Más adelante en la película les veremos de nuevo, ahora de noche y en un concierto, donde Bom cantará el tema *Murciana marrana*. Sorprende que el público, que es mostrado varias veces, permanezca sentado en sus asientos, sólo realizando movimientos de cabeza al ritmo de la canción. Hacíamos referencia con anterioridad a la recurrencia del punto de vista del personaje -entendido éste como "el lugar que ocupa el personaje y el que ocupa la cámara" (Carmona, 1996:195) y haciendo alusión al cine de Hitchcock- para filmar los fragmentos espectaculares insertados en el metraje de las películas de Almodóvar. Este tipo de focalización, sin lugar a dudas, nos hace pensar en un empleo del lenguaje cinematográfico con el fin de reconstruir la sensación espectacular que el público debería sentir en ese determinado momento. El hecho de que permanezcan sentados en estos filmes sólo puede interpretarse como el deseo de lograr una mayor implicación emocional del espectador durante el proceso de visionado de la película. Con la coincidencia entre la posición sedente del público de la sala de cine con la del espectador de los espectáculos filmados se logra un mayor potencial sugestivo, una ocularización y auricularización muy efectiva en el sentido dado por André Gaudreault y François Jost (1990).

También debemos destacar cómo en la mostración de estos fragmentos espectaculares se palpa una capacidad técnica y un uso del lenguaje audiovisual mucho más sofisticados que en el resto del metraje. Tanto la presencia de una sintaxis mucho más compleja como el empleo de una planificación con movimientos más complicados y expresivos como el *travelling* apuntan hacia una mayor competencia profesional a la hora de filmar estas piezas. Este hecho, que podríamos hacer extensible al resto de su filmografía, se hace especialmente patente en sus primeras producciones, donde existe un mayor contraste entre estas secuencias y el resto, caracterizado por el descuido a la hora de planificar y por un acabado técnico *amateur* -todo, en cambio, en consonancia del cine *underground* del momento-.



**Bomitoni Grup en el local de ensayo y en el concierto en
Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pedro Almodóvar, 1980)**

Laberinto de pasiones será otro título que analizaremos para estudiar la inserción de la música *punk* en estas películas. Aquí asistimos a la presentación del dúo Almodóvar & MacNamara, "que fue una segunda etapa de un primer grupo llamado The Black Kiss Dolls, y llevaba adelante una parodia del punk con elementos del glam-rock" (Polimeni, 2004:53). El conjunto estaba formado por el director manchego y por Fabio MacNamara (conocido también como Fabio de Miguel o Fanny MacNamara), una figura esencial en esta primera etapa cinematográfica de Almodóvar ya que representaba a la perfección ese aspecto descarado de la contracultura del momento, con la subcultura gay en primer plano:

su característica es que vestía de modo estrafalario, mezclando vinilo, tacones y maquillaje sin llegar a travesti y escandalizando todo lo posible. Sólo por esto se fue haciendo famoso en la noche madrileña de los años setenta y comenzó a cultivar amistad con varios personajes del mundo de la música, la farándula y el arte, entre ellos el músico Tino Casal y Miguel Ángel Arenas, "Capi", promotor musical, ejecutivo del sello Hispavox, que tendría mucho que ver con el ascenso de unos cuantos grupos de la Movida. (Lechado, 2013:51-2)

Su relación con los miembros de la Movida adoptó diferentes formas. En 1978 conoce a Los Costus y se va a vivir con ellos a su casa de Malasaña, un espacio que servía tanto de estudio para sus creaciones como de lugar de encuentro para toda la fauna de la contracultura madrileña. El carácter extravagante de Fabio le convirtió en uno de los referentes iconográficos de este ambiente *underground*, y por ello contarían con él para presentar conciertos de grupos como Los Pegamoides, con Alaska, Nacho Canut, Manolo Campoamor o Carlos Berlanga entre sus integrantes. En estas presentaciones salía ataviado al escenario de forma estrafalaria, actuando a modo de *showman*, travestido y mascullando entre un español y un inglés medio inventado. Sería

precisamente en este rol como Almodóvar lo mostraría en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, encima del escenario anunciando de forma estrambótica al grupo Bomitoni.



Fabio MacNamara en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)

En 1982 forma dueto musical con Pedro Almodóvar, tomando como primer nombre *The Black Kiss Dolls*, formación que duraría hasta 1984. Juntos grabarían temas como *Suck it to me*, *Quiero ser mamá* o *Gran Ganga*. Sus actuaciones se caracterizaban por ser en *playback* y por llevar el travestismo al escenario. Representaban una adaptación lúdica y hedonista de la música *rock* británica:

son producto de la música *punk* y *heavy* que, importadas de Inglaterra, conforman el espíritu revolucionario de la juventud frente a la sociedad burguesa imperante. El *punk* tuvo dos vertientes, una artística y otra social, representado la línea más dura de ver y concebir el mundo, pues propugnaba la insolencia y, a veces, la violencia, siendo frente a la generación *beat* o la *hippie*, el movimiento más duro contra la sociedad capitalista. (Holguín, 1994:106)

Más allá de lo expuesto por Antonio Holguín, debemos decir que su actitud encima del escenario habría que enlazarla también con el modelo del *glam rock*, con David Bowie como uno de sus máximos exponentes. En esta corriente se daba una importancia similar tanto a la música como a la estética, capaz de alcanzar un gran barroquismo en sus vestimentas, peinados y maquillajes, haciendo de la ambigüedad sexual uno de sus rasgos más notorios. Peinados cardados y coloridos, plumas y purpurina formaban parte indisoluble de este género musical.³¹⁵

³¹⁵ Almodóvar & MacNamara adopta este estilo. Ya el primer nombre que toma el grupo es bastante significativo: *The Black Kiss Dolls*, en homenaje a la banda neoyorquina *glam* del momento, *The New York Dolls*. Vemos cómo en la tamización de este primer nombre del grupo se introduce un elemento *camp* al mencionar el "beso negro" como parte del título. Es pues una forma más de traducción en el proceso de interferencia intersistémica tal y como definía Rakefet Sela-Sheffy (2003).

Este género musical además podría ser englobado dentro del *gay rock*, caracterizado, en palabras de Eduardo Haro Ibars, por su naturaleza autorreflexiva y autorreferencial. Sigue la misma lógica presente en el *pop art*, mediante la cual se convierte en un "estéril agotamiento del signo, que acaba por no expresar nada más que el signo mismo" (Haro Ibars, 1975:14). Supone una visión plana y manierista del *rock*, que adopta principalmente su estética desde una teatralidad muy marcada. La actuación sobre el escenario funciona así a modo de *performance*, en la que el cantante se transmuta en un personaje de aire misterioso:

en los conjuntos menores -Sweet, Mott the Hoople, Slade...- ésta se limita a un empleo exagerado y efectista del maquillaje y de la vestimenta, y a la utilización de la mímica en las actuaciones en directo. Pero con David Bowie o Alice Cooper, es algo más que esto: sus *shows* son mucho más que simples conciertos de *rock*. En ellos, la música se convierte en un elemento más -y no el más importante- del espectáculo, en el que se utilizan todos los recursos teatrales aprovechables, tanto de la vanguardia -sobre todo Alice Cooper- como del «Music Hall» tradicional. Se llega así al «espectáculo total», y se potencian las posibilidades de comunicación entre público y conjunto musical. (*ibíd.*:17)

Sin lugar a dudas estas palabras de Haro Ibars, un cronista con una visión privilegiada de la contracultura durante la Transición, nos sirven a la perfección para explicar la actitud del Almodóvar & MacNamara sobre el escenario. Sus *performances* son recreadas en la película *Laberinto de pasiones*, donde el grupo sube al escenario para interpretar *Suck it to me*. La lógica de la planificación es muy similar a la del fragmento del concierto de los Bomitoni, sólo con la introducción de un par de planos de tamaño medio corto de los intérpretes. Los espectadores, ahora de pie, continúan en una actitud pasiva, correspondiéndose con ellos -de nuevo- el punto de vista a la hora de mostrar este fragmento espectacular.³¹⁶

³¹⁶ Tras esta actuación subirá otro grupo al escenario, cuyo vocalista será Rizo Nira (Imanol Arias) interpretando en *playback* el tema *Gran Ganga* de Almodóvar & MacNamara, con la voz del director español. Entre los integrantes de la banda que le acompañan encontramos parte de los miembros de Radio Futura, con Santiago Auserón entre otros.



Almodóvar & MacNamara en *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982)

9.3.2. La música hispanoamericana

La sentimentalidad que destilan las películas de Almodóvar tiene un apoyo fundamental en la presencia, en sus bandas sonoras, de la música hispanoamericana, con el bolero ocupando un lugar central en cuanto actúa como transmisor de las emociones más íntimas con una total desinhibición. Un impudor que se incrementa notablemente además cuando nos hallamos ante la filmación de actuaciones musicales, donde el histrionismo hace aparición convirtiéndose en uno de los rasgos más evidentes de teatralidad.

Las tácticas de mostración de estos fragmentos son diversas. Comentábamos en el capítulo anterior cómo en *La flor de mi secreto* la actuación en televisión de Chavela Vargas hacía que la música se *performatizara* y actuara a un nivel diegético como personaje, produciendo casi una metalepsis al ser capaz de dialogar -veladamente, eso sí- con la protagonista de la película, aconsejándole asumir su desamor y animándole a rehacer su vida.

En otras ocasiones las actuaciones se realizan delante de un público entre los que se encuentran los protagonistas. Éste es el caso de la versión de *Cucurrucucú Paloma* de

Caetano Veloso en la película *Hable con ella*. La música contribuye a crear el estado de ánimo oportuno para entender la escena de amor que se desarrolla entre Lidia y Marco en esa casa en el campo. La secuencia, que sirve también para homenajear a Caetano Veloso -ya se usó un tema suyo para cerrar *La Flor de mi secreto*-, muestra al artista brasileño acompañado de músicos como Morelembaun, en una velada íntima rodeado de amigos que a su vez actúan de espectadores, produciendo ese efecto especular con el público de la sala de cine, como ya recurrentemente hemos citado.

Encontramos una estrategia de planificación muy similar en la versión aflamencada del tango *Volver* que Raimunda interpreta, muy emocionada, en la película homónima. Se sienta entre un grupo de músicos -que actúan a modo de tablado flamenco- y dedica el tema al equipo de una película que está celebrando su fiesta final de rodaje, que asiste embelesado al canto de la protagonista.³¹⁷ Son dos ejemplos de versiones de temas de música hispanoamericana filmados con prácticamente la misma estructura: plano de conjunto del cantante con el grupo, primeros planos frontales del artista y contraplanos del público oyendo, en actitud pasiva y la mayoría sentados.



Caetano Veloso en *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) y Raimunda en *Volver* (2006)

A la hora de analizar el bolero nos vamos a detener en la película *Entre tinieblas*, por ser la película donde este estilo musical irrumpe en la cinematografía almodovariana con plena significación. La Madre Superiora reconoce ser una apasionada de los boleros porque le encantan las canciones que hablan de los

³¹⁷ En esta canción la actriz Penélope Cruz, que encarna al personaje protagonista, interpreta un *playback* del tema cantado por Estrella Morente. La sincronización de los labios con la canción es casi perfecta, pareciendo que la voz le corresponde a ella.

sentimientos. Esta idea es expresada en su celda justo después de interpretar un dueto musical con Yolanda, la artista de varietés que ha sido acogida en el convento y de la que la monja está enamorada. Suena en la celda el tema *Encadenados*, interpretado por Lucho Gatica, y la artista entra por la puerta sorprendiendo a la abadesa. Comienza a cantar acompañando la música y avanzando hasta el fondo de la habitación, lanzando su mirada ardiente hacia la monja y haciéndola coincidir con el eje de la cámara. Su camisa roja desabrochada, sin sujetador, aumenta el erotismo de su actuación. El contraplano se corresponde con la superiora que, sentada en su escritorio, observa embelesada la interpretación mientras acompaña también la canción. Esta actuación, cargada de artificio, al modo del musical clásico hollywoodiense en cuanto que no respeta la lógica narrativa, sirve como declaración de amor de la monja -la letra es elocuente al respecto-, al mismo tiempo que Yolanda es convertida en un evidente y ardiente objeto de deseo.



Entre tinieblas (Pedro Almodóvar, 1983)

Hacia el final de la película tiene lugar otra escena donde la teatralidad se hace de nuevo presente. Yolanda, acompañada por Sor Rata, Sor Estiércol y Sor Perdida, protagoniza una actuación musical, en concreto del tema *Salí porque salí*, de Curet Alonso, una canción de ritmos latinos cuya letra se integra perfectamente en el sentido de la película. La canción actúa a dos niveles. Por una parte es una declaración de desamor de Yolanda hacia la Madre Superiora -el estribillo finaliza con la frase "de tu amor yo salí porque salí"-, y por otra actúa en un sentido liberador para estas mujeres - en esta parte de la película las monjas del convento de las Redentoras Humilladas se rebelan contra la Madre General que quiere llevarlas de vuelta a Albacete-. Tanto la presentación de la artista, entre telas que simulan telones, como la planificación frontal y en plano entero, siguen la tónica habitual en la filmación de este tipo de espectáculos de las películas de Almodóvar. La mostración del público también se integra en esta lógica, emplazando el punto de vista a estos personajes, sensación que será reforzada en los momentos en los que Yolanda mira en dirección al eje de cámara, pareciendo

interpelar así al espectador cinematográfico. El sentido melodramático se hará muy patente en el final de la película, cuando Yolanda abandone el convento para desesperación de la superiora. Supone un aprendizaje doloroso, donde el artificio no siempre sirve para afrontar los duros golpes que le proporciona la vida, tal y como dice la letra de la canción: "la vida es una comedia y esta es la universidad". Vuelve así a emplearse la música diegética con una clara funcionalidad narrativa, produciéndose un nuevo caso de especularidad compleja.



Entre tinieblas (Pedro Almodóvar, 1983)

9.3.3. La diva musical en escena.

La figura de la diva del espectáculo está muy presente en algunas películas de Almodóvar, donde se recoge la fascinación hacia este tipo de artistas trascendiendo el ámbito escénico diegético (o cinematográfico dado el caso) para adquirir otras significaciones. Un ejemplo lo hallamos en *Todo sobre mi madre*, donde Huma Rojo encarna a una estrella del teatro, una intérprete de reconocido prestigio entre la crítica que goza además de la admiración de su público -a causa de ella morirá Esteban-. Más allá de contextualizar este carácter de la actriz a través de los diálogos o del argumento, es interesante ver cómo se construye este personaje en el cine a través de la puesta en marcha de diferentes códigos. Esto es relevante porque lo que importa en estos personajes, como en las mujeres que encarnan este tipo de perfil tan cargado de *glamour* -vestuario, maquillaje y peluquería juegan un papel esencial-, es el hecho de que además

de ser divas, actúan como tales fuera del ámbito escénico filmado. Su código interpretativo, compuesto de "elementos visuales (presencia física en el encuadre, gesticulación, expresión facial) y sonoros (voz, tonalidad)" (Carmona, 1996:134-5), se convierte en la principal herramienta para denotar esta actitud, como veremos a través de ciertos personajes almodovarianos.

La película *Tacones lejanos* es muy reveladora en este sentido. Rebeca, la protagonista, le cuenta a su madre, la estrella de la canción Becky del Páramo, que siempre que la añoraba durante sus largas ausencias acudía a ver a un transformista. La imitación que hacía de ella le servía de consuelo. Así, la hija muestra en este diálogo cómo el simulacro se convirtió en un sustituto de la realidad -la madre- totalmente legítimo. La personalidad de esta diva es reducida así a un conjunto de signos emitidos durante sus espectáculos, y que Femme Fatale, la artista de varietés, imita con mucho tino mientras canta en *playback* algunos de los grandes éxitos de Becky.³¹⁸

Rebeca lleva a su madre al *show* del transformista en un local de copas, quien aparece detrás de unas cortinas que actúan en un modo teatral, ataviado como la artista en su etapa pop, y sube a un escenario con un pequeño telón rojo al fondo como decorado³¹⁹. Un grupo de admiradores, entre los que se encuentran otros transformistas, imita sus gestos, una sucesión de movimientos teatrales que le sirven para ir parafraseando el sentido de la letra de la canción, el *playback*³²⁰ de *Un año de amor*, en la versión de Luz Casal del tema *C'est irreparable* de Nino Ferrer.

³¹⁸ En *La mala educación* encontramos otro ejemplo muy claro. Juan acude al *show* de un transformista que imita a Sara Montiel para copiar sus gestos. Se trata de un espectáculo de revista, cuya "estructura consistía normalmente en una sucesión de cuadros sin una narrativa que les diese una fuerte coherencia. El tono se situaba en el límite entre lo cómico y lo grotesco, lo extravagante y lo inverosímil. Todo ello se bañaba con grandes dosis de baile, música y un vestuario que hacía de la mujer un fuerte reclamo para el gran público" (Casares, 1999:161-2). Actúa este ejemplo también a nivel metaficcional intradieгético, ya que él imitará, transformado en Zahara, a la artista manchega, de igual forma que está intentando suplantar la identidad de Ignacio, su hermano fallecido, recurriendo a numerosas estrategias.

³¹⁹ Son muy reveladoras estas declaraciones de José Luis Alcaine, director de fotografía de seis películas de Pedro Almodóvar: "Para Pedro, las cortinas deben ser normalmente rojas, ya que toda cortina tiene algo de teatralidad en la imagen" (en Pablo Pérez, 2011:18).

³²⁰ El *playback* se convierte en un recurso muy utilizado en el cine de Almodóvar. Supone una exaltación del artificio, rompiendo con las normas de verosimilitud propias del cine convencional. Coincide aquí con la visión de otros autores considerados como posmodernos. Uno de los ejemplos más significativos se corresponde con la escena del Club Silencio de *Mullholand Drive* (2001), una de las muestras más admirables en el cine reciente de crítica a la representación. En el caso de las películas de Almodóvar no hay voluntad de desvelar ningún mecanismo ficcional, simplemente se trata de poner en primer plano lo jocosos de estas situaciones. Así debemos interpretar su actuación en un programa de televisión de *¿Qué*

Al finalizar su interpretación se sienta en la mesa con Rebeca y Becky, y comienzan a comentar su actuación, haciendo especial hincapié en la mímica y los mohines realizados. Los vuelve a reproducir en ese momento, provocando la risa de la artista. Estos gestos son destacados así como parte consustancial en la conformación de la idiosincrasia artística de la diva, a la que no veremos en acción hasta el último tramo del film, cuando se suba al escenario de un gran teatro para interpretar *Piensa en mí*, el bolero de Agustín Lara en la versión de Luz Casal -ahora simulando ser ella la que canta-. La letra parece ir dedicada a su hija, encarcelada por haber asesinado a su esposo -antiguo amante además de Becky- y que en ese momento la está viendo por televisión en directo. Se produce una especie de diálogo unidireccional en el que la madre se disculpa por todo el daño que le haya podido haber causado durante todos estos años. Comprobamos además cómo la gesticulación de la artista es muy similar a la que había realizado el transformista, demostrando que el artificio durante su actuación no distaba del de la artista original.

Como adelantábamos, más interesante aún es observar cómo ese apelativo de diva puede ser empleado fuera del ámbito del espectáculo para referirse a actitudes muy concretas. En esta performativización la afectación, el histrionismo, la condescendencia con los demás, y cierto aire de superioridad marcan el comportamiento de estas mujeres cuando son recreadas para la gran pantalla. En este sentido es muy relevante la configuración del casting. En el cine de Almodóvar la actriz Marisa Paredes será la que mejor encarne a este tipo de personajes. Su timbre y ritmo de voz, además de su elegante porte físico, se ajustan a la perfección a la personalidad de estas artistas. En este sentido su trabajo interpretativo en *Tacones lejanos* en torno a la expresión de arrogancia se muestra de una gran efectividad. Denota la actitud de una mujer desconectada de los aspectos más mundanos de su vida -su propia hija, por ejemplo-, y cuyas energías ha volcado en su carrera musical. Vive dentro de su personaje de diva, de forma que es difícil diferenciar dónde acaba ésta y comienza la Becky real. Esta indiferenciación provoca, además de un fenómeno de especularidad compleja, como se

he hecho yo para merecer esto! cantando *La bien pagá*. También dentro de esta lógica se podría incluir el *I'm So Excited* de *Los amantes pasajeros*, coreografiado dentro de la cabina del avión por unos alocados azafatos, o la zarzuela de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* cantada en plena calle. Todos constituyen claros ejemplos de una teatralidad más que evidente, en el sentido en el que anteponen el artificio a la verosimilitud o a la construcción de una narrativa cinematográfica convencional.

puede percibir en el uso metaficcional del tema *Piensa en mí*, un nuevo ejemplo de *theatrum mundi*, donde la expansión de lo teatral llega a límites extremos. Un ejemplo lo vemos en la forma en la que lo melodramático, propio del bolero, se imbrica en la narración. La fatalidad -rasgo propio del género de cine negro, modelo que es usado en parte importante del filme- llevará al final de la película a Becky a la muerte, redimiéndose al autoinculparse del crimen y liberando así a su hija de la cárcel. Asistimos pues a otro ejemplo de mecanismo narrativo que dificulta el establecimiento de una separación clara entre su vida y la escena.



Tacones lejanos (Pedro Almodóvar, 1991)

9.4. La parateatralidad.

Por parateatralidad vamos a entender aquellas manifestaciones artísticas que, aún pareciéndolo, no son teatro. No pretendemos establecer una jerarquía entre ellas, ni establecer límites de ningún tipo -puesto que excede el objetivo de esta tesis-, simplemente nos valemos de este concepto para agrupar en este apartado aquellas formas de expresión donde actúa un individuo que depende de la existencia de un espectador para que su acción adquiera todo su valor comunicativo completo dentro del marco de la ficcionalidad. Son formas teatrales no canónicas pero que sin lugar a dudas, al incluirse como modelo dentro del cine, proporcionan una teatralidad importante, como pueden ser también algunos rasgos escenográficos o tipos de vestuario que ejercen sobre el código cinematográfico una función teatralizante.

Dentro de este tipo de actividades encontramos una forma recurrente en la filmografía de Almodóvar, los *role playing*. Nos hallamos en el ámbito médico, donde se usan estas técnicas pedagógicas para mostrar cómo se debe actuar ante los tutores legales de un posible donante de órganos con muerte cerebral. El primer caso se corresponde con la película *La flor de mi secreto*, traído a colación de la visita que Leo, la protagonista, realiza a su amiga Betty para que le ayude a quitarse unos botines. Aquí vemos cómo Betty está dirigiendo una sesión formativa donde la enfermera Manuela simula la muerte de su hijo y un par de profesionales le persuaden para que done sus órganos. El otro ejemplo de uso de este tipo de actividades en el cine de Almodóvar, mucho más significativo y complejo que en el caso anterior, tiene lugar en la primera parte de la película *Todo sobre mi madre*, cuando Manuela -comparte nombre con la enfermera de *La flor de mi secreto*- actúa como actriz en una escena de *role playing* y con el mismo asunto de la película anterior. Aquí lo llamativo es que la protagonista, en un irónico giro del destino, tendrá que vivir en la realidad lo que antes estaba simulando. Su hijo Esteban es atropellado y le piden que done sus órganos. Se muestra así, a través de la inserción en un nivel metaficcional de este simulacro formativo y su redundancia en la vida de la protagonista, un ejemplo de teatralidad extraescénica (Pérez Bowie, 2010:57-60), tipología de la que daremos cuenta aquí de varios ejemplos.



La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)
y *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)

9.4.1. La tauromaquia.

La denuncia de grupos de animalistas que ven en el toreo una agresión a la dignidad del toro se ve enfrentada a los que, en cambio, defienden esta manifestación

popular como una forma cultural genuinamente española que hay que proteger de una aculturación creciente, consecuencia del fenómeno de la globalización. Alegan en su defensa la necesidad de perpetuar una tradición vinculada a la idiosincrasia de los pueblos del Mediterráneo, remontándose hasta la época minoica o al mito del Minotauro para legitimar su discurso.

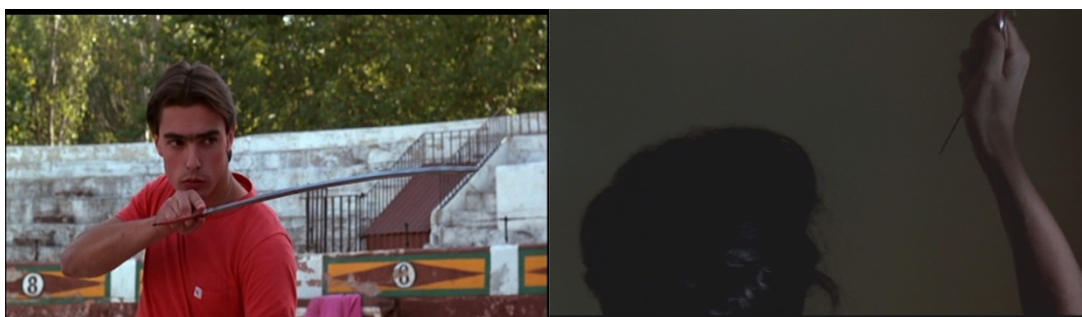
Centrándonos en esta última visión, exenta de conjeturas éticas en torno a la figura del animal, debemos reconocer la existencia de una serie de características que hacen del mundo del toro una forma de cultura de masas cuyo carácter popular se ha ido diluyendo al cabo del tiempo, aunque sin perder su capacidad de impacto en la sociedad. De ahí que los en otrora mitificados El Gallo o Joselito hayan sido relevados por toreros como José Tomás, un auténtico fenómeno si no de masas, sí de una fama inusitada. Vemos así que lo taurino, a pesar de su progresivo desplazamiento de la vida pública española, sigue mostrando una considerable influencia.³²¹

Continúa existiendo una fascinación notable en torno al toreo como ritual, donde la muerte siempre se halla en el horizonte. El pulso mantenido en el ruedo entre el diestro y el toro, enfrentados cara a cara en el albero, genera una tensión dramática de resultado incierto. Se configura así en una especie de *performance* donde la única certidumbre que tienen los asistentes al comienzo es que dicho espectáculo se realizará de acuerdo a un código muy concreto determinado por su valor estético, donde el vestuario o la estructura de la corrida en tercios forman parte del mismo. El mundo taurino es visto así desde un plano simbólico, donde el torero, "si bien tiene mucho de actor, también lo tiene en no menor medida de sacerdote que oficia un rito" (Martín Arias, 2002:36), haciendo de los espectadores asistentes a un acto ceremonial. Se abre así una puerta a una religiosidad pagana, donde el toro adquiere cierto carácter de deidad, y donde la muerte es interpretada como sacrificio catártico.

Matador, de Pedro Almodóvar, es una de las películas que mejor ha recogido este carácter ritual. Un filme que tanto en su argumento como en su puesta en escena -

³²¹ Un ejemplo de este proceso lo hallamos en la misma programación de la TVE, donde los toros ya no forman parte de ella en el momento de escribir esta tesis, aunque en la TVE2 sigue existiendo un programa dedicado a la tauromaquia. La difícil clasificación de las noticias de esta forma cultural en la misma prensa, en algunos diarios protaurinos dentro de la sección de Cultura y en otros en las de Ocio o Vida y Cultura, muestran la controversia de este fenómeno en nuestros días.

además del título- integra el mundo de los toros de diversas maneras. Ya el arranque, durante los créditos iniciales, es bastante elocuente al respecto. En la televisión aparecen escenas de *giallo* italiano y cine de serie B, donde vemos mujeres que van siendo asesinadas brutalmente. El televisor pertenece a Diego, diestro retirado tras una cornada y ahora profesor de toreo, que se está masturbando mientras ve estas imágenes. Se produce pues desde el comienzo una vinculación de la sexualidad a la muerte, una relación que alcanzará su grado máximo en el final de la película. Pero lo más interesante se revela en la secuencia siguiente, mientras Diego explica en la pizarra la importancia del estoque en una de sus clases, y cómo debe acometerse la aproximación al toro para emprender el lance final. En un montaje paralelo descubrimos como una bella mujer seduce a un hombre y se lo lleva a su casa para hacer el amor. Es María Cardenal, quién lleva un recogido voluminoso sujeto con un pincho, en forma de estilete. Vamos viendo también, en este montaje paralelo, cómo los alumnos de Diego entrenan al aire libre. En el momento en el que uno de ellos va a practicar la estocada, María se quita su pincho y se lo clava en la nuca al joven. La secuencia acaba con el audio de Diego, quién concluye su explicación de esta técnica taurina diciendo: "Porque para matar a un toro bravo como él se merece, además de con la espada, hay que matarlo también con el corazón". Deviene esta introducción así en una prolepsis de lo que será el sentido de la película, donde el amor se convierte en un motor esencial para la vinculación del sexo con la muerte, y para la asociación de ésta con la tauromaquia y su estética. La película acabará cuando Diego y María, amantes y en pleno acto sexual, decidan morir sobre una capa extendida en el suelo, a modo del último lance taurino.



Matador (Pedro Almodóvar, 1986)

Si en esta película observamos el uso del referente taurino, en su consideración más simbólica, aplicado a diferentes elementos del código cinematográfico -lo vemos en el argumento, por ejemplo, o en el vestuario, especialmente con la presencia de capas que simulan capotes taurinos-, será en *Hable con ella* donde se haga patente la vertiente

espectacular de la tauromaquia mediante la visualización de fragmentos de dos corridas, algo que en *Matador* no ocurría.³²² Lidia, una de las protagonistas de nombre irónico y *kitsch*, es una torera que tiene que enfrentarse a una serie de obstáculos por su condición de mujer. La primera vez que la vemos se encuentra en un programa del corazón en el que una presentadora vivaracha, disimulando al interesarse por su carrera en los cosos taurinos, le pregunta por su antigua pareja. Tras esta presentación, donde aparece en una visión hiperfeminizada vestida con falda corta y estrecha y botas altas, la vemos en la plaza en plena faena dando pases al astado. La cámara lenta se va recreando en la belleza de los movimientos de la matadora, que son realzados por la inclusión en la banda sonora del tema *Por toda a minha vida*, de Tom Jobim y Vinicius de Moraes, e interpretado por Ellis Regina. Es interesante ver cómo se procede a la fragmentación de la acción y cómo se elude insertar planos generales que asocien lo que vemos al punto de vista de los aficionados presentes en la plaza. Pero en cambio tanto aquí, como en la escena siguiente, aparece el público mirando, al igual que sucedía en la inclusión de los otros intertextos espectaculares ya comentados.

En la siguiente corrida de la película, en la que Lidia sufre una grave cogida que la dejará en estado de coma, se opta por mostrar planos de mayor tamaño y con una fragmentación menor en el montaje. Se busca así lograr el máximo realismo posible en la escena para que el momento de la cogida de la torera logre un mayor impacto. De ahí que se retrate el ambiente propio de este tipo de espectáculos, con planos donde vemos a la banda de música tocando sus cornetas. Y lo que es más llamativo aún, se respeta en la mayor medida posible el punto de vista del espectador taurino. A pesar de existir planos cenitales que nos desubican de esta posición, la cámara se mantendrá a la altura de los espectadores desde la barrera, logrando así un verismo mucho mayor.

Vemos pues cómo se reconstruye una tradición típica española, en una película que abre y cierra con intertextos de la coreógrafa Pina Bausch. Se demuestra así cómo en la filmografía de Almodóvar se usan modelos pertenecientes a diferentes sistemas culturales de forma totalmente integradora, mostrando la capacidad de este cine de

³²² Aún así se puede contemplar ciertos rituales asociados al mundo taurino y que suelen permanecer ocultos para los aficionados al ocurrir en la intimidad. La preparación de Lidia para la corrida es mostrada en silencio, de forma ceremoniosa, en completo silencio. La auricularización de la escena, que destaca los roces de la ropa sobre su piel, pretende sumergir al espectador en este ambiente íntimo. El ritmo solemne que adquiere la escena aporta de esta forma también un aire premonitorio de la fatalidad que está por venir.

constituirse en receptor de diversas interferencias pertenecientes a diferentes sistemas culturales.

9.4.2. La liturgia católica.

Frente a la sobriedad de otras confesiones religiosas, en el catolicismo los rituales ceremoniales que se llevan a cabo en sus celebraciones han destacado siempre por su suntuosidad. Existe una teatralidad clara con una división de roles y espacios dentro del mismo edificio -iglesia habitualmente- donde el sacerdote actúa de oficiante y los fieles de público. La performatividad alcanza su grado máximo en el momento de la consagración de la hostia, en el que a través de la fórmula "éste es el cuerpo de Cristo" la oblea se transfigura, a vista de todos y siguiendo la lógica de los *speech acts* de John Searle (1965), en una entidad significativa de gran valor espiritual. Se impone así la liturgia como uno de los modos de teatralidad más importantes entre los existentes en la sociedad y fuera del mundo de la escena (Villegas, 1996).

Desde este punto de vista, la misa se convierte en uno de los modelos usados para lo que sería el teatro-ceremonia surgido en el siglo XX. La religiosidad se configuró así, a través de su ejercicio público y colectivo y gracias a su posición central en diferentes marcos culturales, en una de las claves para la renovación de la escena, ejerciendo una interferencia nada desdeñable:

Por otro lado, en lo referente a su calidad espectacular, la ceremonia, justo por el carácter arcaico de sus lenguajes, que requiere unos lenguajes codificados, se muestra altamente afectiva y efectista; aún más que cualquier teatralización (empleo de lenguajes previamente codificados por el teatro, arcaicos por lo tanto), por cuanto que su llamada a lo simbólico (en mayor o menor medida aún vivo en el inconsciente del espectador), la dota de una dimensión emocional mucho más profunda que cualquier espectáculo de otro orden. (Oliva y Torres Monreal, 1990:409)

Las películas de Almodóvar demuestran su atracción por estas formas parateatrales al incluir elementos que remiten tanto a la liturgia como a la imaginaria católica. Se da entrada así a un importante sesgo de teatralidad extraescénica muy interesante (Pérez Bowie, 2010:58-60). Así, es habitual la presencia en los decorados de

estas películas de retratos de santos o vírgenes, aunque siempre tamizados por una mirada pop. Esto es lo que ocurre en *¡Átame!*, donde un cuadro del Corazón de Jesús y de la Virgen María es multiplicado por tres siguiendo la técnica serigráfica de Andy Warhol.

El altar es otro de los elementos del culto religioso que aparece de diferentes maneras. Desde la más convencional, de forma denotativa sólo para decorar, como ocurre en la capilla del convento de *Entre tinieblas*,³²³ a otras formas que juegan con la transgresión, como sucede con la creación de altares paganos. Éste último método es muy significativo por el proceso de remodelización que se lleva a cabo. En este nuevo Olimpo, ocupado por la mitología del siglo XX, las estrellas cinematográficas vienen a suceder a los cuadros o figuras de los santos católicos. Ya en los cortometrajes de Almodóvar se puede apreciar este interés -o devoción- por las figuras principales de la cultura de masas. Lo vemos en la pieza *Homenaje*, por ejemplo, donde se rinde tributo a Marilyn Monroe dedicándosele un altar. Este carácter sacrílego también estará presente en el ara que la Madre Superiora de *Entre tinieblas* alberga en su aposento, dedicado a las grandes pecadoras, asimiladas en este caso a mitos del celuloide como Brigitte Bardot, Ava Gardner o Zsa Zsa Gabor.

Yolanda, proveniente del mundo del espectáculo, se convertirá también en una de esas pecadoras por cuya alma reza la superiora. Ya su llegada al convento es muy significativa en torno a este carácter idólatra. Las hermanas deambulan en fila por la capilla entre los bancos, mientras cantan. Al recitar "Tú eres el camino para el alma bien" la puerta del fondo se abre. Una luz brillante inunda la entrada, silueteando la figura de la artista. Este halo luminoso que la rodea se convierte en metáfora de la fascinación cuasi sagrada que la monja sentirá hacia ella.³²⁴

³²³ Otro ejemplo de uso denotativo del altar lo hallamos en *Hable con ella*. Antes de la corrida de toros donde Lidia resultará gravemente herida, vemos cómo su hermana se encomienda delante de una serie de estampas e imágenes religiosas, algo propio del ambiente del toreo, altares portátiles que viajan con los diestros durante toda la temporada.

³²⁴ Sin lugar a dudas ésta es la película en el que la influencia de la iconografía religiosa está más presente: "huye del estereotipo, reduciendo lo espiritual a lo humano, aglutinando una serie de referencias religiosas que ya estaban en su obra *underground* y en sus primeros largos comerciales. El recargamiento decorativo, puramente barroco, lo toma del gusto andaluz; no en vano los decoradores Pin Morales y Ramón Arango visitaron conventos andaluces para su inspiración" (Holguín, 1994:114).



Entre tinieblas (Pedro Almodóvar, 1983)

Otro tipo de altar lo hallamos en *La ley del deseo* o en *Los amantes pasajeros*, donde se adopta también un carácter absolutamente *kitsch*, asociado a lo *camp* en cuanto además se enmarcan dentro de una estética *queer*. Si en la comedia citada Fajas se encomendará en un altar portátil a San Juan Bautista, la virgen del Pilar y diversas deidades hindúes, en el drama citado un recargado retablo lleno de figuras, tanto religiosas como paganas, le servirá de telón de fondo para construir un *tableau vivant* que recuerda a una *pietá* gay. Será hacia el final de la película, cuando Pablo sostenga entre sus brazos el cuerpo inerte de Antonio, y el altar comience a arder, como metáfora del deseo exacerbado que inunda la película y que estalla en esta última parte del metraje.



La ley del deseo (Pedro Almodóvar, 1987) y *Los amantes pasajeros* (Pedro Almodóvar, 2013)

El último ejemplo que vamos a reseñar aquí tiene lugar también en esta película. Tina pasea con Ada por la calle y pasa por la calle donde está el colegio donde estudió de niño. En la capilla suena el órgano, y decide entrar. Allí está tocando el mismo sacerdote que la abandonó cuando era alumno. Tina comienza a cantar la letra de la canción religiosa que toca el clérigo, avanzando hacia el órgano. En esta escena, filmada en un plano medio de larga duración, tanto la espontaneidad de la cantante como la ausencia de respuesta por parte del cura acercan esta acción a la del musical. Pero sobre todo, la introducción de este fragmento es una rememoración del pasado, de una infancia vinculada al modelo del nacionalcatolicismo español y que se pretende reescribir en un sentido más libérrimo, con relaciones amorosas homosexuales en el

seno de la Iglesia que apuntan hacia la pederastia -véase en este sentido la reelaboración de esta escena en *La mala educación*-. Este tipo de cantos forma parte de la educación sentimental de toda una generación de españoles, entre los que se encuentra Tina. El rito, una vez más y en un sentido muy diferente, vuelve a hacerse presente: "«All rites interest me», he says, «especially the Catholic ceremonies as theatre, but the military doesn't»" (Almodóvar en Tóibín, 2001:249).



La ley del deseo (Pedro Almodóvar, 1987)

9.4.3. El arte distorsionado.

La pieza artística, al aparecer como cita dentro de una película, adquiere un nuevo carácter. Así ocurre en las películas de Almodóvar, en las que estas obras actúan como hipertexto del mundo de las artes plásticas, estableciendo un diálogo de interesantes repercusiones. Esto es especialmente notable en sus primeras producciones, donde de igual manera que se retrata la realidad musical, se hace lo propio con las diferentes manifestaciones artísticas del momento:

Con todo, se puede decir que sí existió una plástica específica de la Movida, muy influenciada por el arte pop, en particular por Andy Warhol, quien tuvo a bien incluso hacer una visita a Madrid, en 1983, para exponer en la sala Vijande. Y un poco antes, en la Fundación Juan March había expuesto su trabajo Roy Liechtenstein. Inspirados por estos y otros artistas pop internacionales, la expresión plástica de la Movida se caracterizó por su colorido y sus excesos iconográficos, que pretendían ser rompedores aunque a veces tenían más de esperpento que otra cosa. (Lechado, 2013:224)

En este contexto, Los Costus se convirtieron en referentes fundamentales, no sólo por su producción artística, sino también porque su piso se convertiría en el epicentro para parte de la contracultura madrileña. Entre esta *troupe* se encontraba Almodóvar, quién incluso rodaría en esta casa parte de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Tanto los cuadros que aparecen, como la propia presencia de los artistas trabajando, introducen un elemento de autorreflexividad sobre el proceso de creación artística al ser mostrados sus mecanismos de construcción. Pero lo más importante desde un punto de vista visual es que estas piezas de arte serán filmadas teniendo en cuenta su valor expresivo, especialmente en lo referente a su valor escenográfico, ya que se seleccionarán los encuadres teniendo en cuenta la composición del plano respecto a estas piezas de arte. Se emplean pues estas obras, de artistas con los que comparte amistad y afinidad estética, a modo de telón teatral de fondo, configurándose en una especie de escenografía. Así, en *Laberinto de pasiones* vemos cómo el dormitorio de Sexilia está decorado con murales de Ceesepe, o cómo en otra casa aparece un estudio cuyas paredes cubren retratos fotográficos de Ouka Leele. Este carácter teatral será así mismo reforzado por una planificación muy frontal y una composición en el plano muy estática, sin movimientos de cámara que doten de dinamismo a la película.³²⁵



Laberinto de pasiones (Pedro Almodóvar, 1982)

Pero encontramos un caso más interesante aún cuando las obras de arte son además modificadas para crear un efecto sugestivo sobre el espectador. Estamos hablando de la reproducción de óleos de pintores clásicos como Tintoretto o Tiziano cuya ampliación es usada para provocar una sensación de aberración sobre la imagen cinematográfica. Al ser modificadas sus proporciones originales se convierten en una

³²⁵ En todo el cine de Almodóvar es posible encontrar ejemplos de arte contemporáneo. Un ejemplo lo hallamos en el despacho de Enrique Goded en *La mala educación*, donde en sus paredes, entre otras, podemos ver una obra de Dis Berlin.

especie de telones pintados. Así, esta reatralización posmoderna del cine es introducida en películas como *Carne trémula*, en la que vemos cómo las paredes de la entrada del piso de Helena están ocupadas por pinturas de gran tamaño. Al entrar Víctor en la casa, en la secuencia en la que resultará herido el policía David, una panorámica hace que fijemos nuestra atención en las dos pinturas, deteniéndose en ambas y dándoles una importancia capital, ya que actuarán de fondo durante la posterior escena del forcejeo y disparo.



Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997)

Otro ejemplo mucho más claro del uso de la ampliación de la pintura con un doble objetivo, introducir teatralidad al actuar como telón de fondo y provocar desosiego con esta deformación aberrante, lo hallamos en *Los abrazos rotos*. En esta película Lena va sintiéndose cada vez más encarcelada dentro de su propia vida, debido a que Ernesto Martel, su marido, la va sometiendo a un enclaustramiento progresivo. En un *travelling* que va de derecha a izquierda vemos una pared de la casa con unas pinturas de gran tamaño, de inspiración pop y con armas representadas³²⁶. Al finalizar el movimiento descubrimos a Ernesto y Lena cenando. La pared de atrás lo ocupa un bodegón de grandes dimensiones. Cuando se levantan y él la abraza por detrás vemos cómo todo el fondo lo ocupa el lienzo. Se produce así una reatralización de la escena, un recurso propio de la Posmodernidad y que autores como Peter Greenway han

³²⁶ Éstas y otras serigrafías de armas de fuego serán usadas a lo largo de todo el metraje, y relacionándolos siempre a la figura de Ernesto padre o Ernesto hijo. Las vemos a través de planos muy frontales, con poca profundidad de campo, en cuyo centro se ubican los personajes y cuyo fondo es ocupado por este tipo de cuadros.

explotado recurrentemente: el de usar poca profundidad de campo con un decorado detrás ocupado por una pieza de arte.³²⁷



Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009)

9.4.4. El cine dentro del cine.

En el cine de Almodóvar, como estamos viendo, la intertextualidad es un rasgo muy característico, siendo el séptimo arte en este sentido uno de los discursos artísticos más requeridos. Numerosas películas aparecen de diferente forma a lo largo de su filmografía, pero la cita (Genette, 1982) se ha convertido en el método preferido para llevar a cabo esta integración de intertextos. Se convierten así estas películas en un desafío para el público cinéfilo, dispuesto a sorprenderse descubriendo asociaciones fílmicas sean del tipo que sean -véase el caso de *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) en *Todo sobre mi madre*, donde además de citarse se asocia con la historia de Manuela-

Pero entre las peculiaridades que singularizan sus películas se encuentra también su naturaleza metacinematográfica, que va más allá de la simple inserción de fragmentos de otros filmes. En estas películas podemos encontrar numerosos casos de *mise en abyme*, donde el propio proceso de filmación aparece en la diégesis. Se establecen así diferentes niveles narrativos en la historia, llegando a lo metaficcional en numerosos casos. Entre las posibles modalidades empleadas en este tipo de mecanismos fílmicos se halla lo que Christian Metz denominó grado simple de "filme en el filme" (1991:2), una variante que sirve para nombrar aquellas estructuras narrativas en las que descubrimos que lo que hemos visto es lo filmado en la diégesis fílmica. *La mala educación* es la película donde este aspecto alcanza su grado máximo, con una estructura en forma de *matrioshkas* rusas que progresivamente nos va desvelando en qué nivel narrativo se

³²⁷ Éste mismo recurso será usado en *La piel que habito*. De este caso nos ocuparemos más adelante.

halla lo que estamos visionando. Lo interesante es que este desvelamiento se produce al filmarse el proceso de enunciación de las imágenes que habíamos visto con anterioridad. Es así como descubrimos que la historia de Zahara, que hacía minutos que estábamos viendo, no es más que parte de un largometraje de ficción que está rodando Enrique Goded. Lo conocemos al ver el contracampo de lo que aparece en pantalla, en la secuencia en la que los sacerdotes la asesinan. El espacio profílmico lo ocupa ahora el equipo de rodaje (ayudante de dirección, script, técnico de sonido, producción, pertiguista, director...), desvelando que todo lo que habíamos visto con anterioridad no era más que una ficción enmarcada.³²⁸



La mala educación (Pedro Almodóvar, 2004)

Algo muy similar ocurrirá en *Los abrazos rotos*, aunque aquí la estructura del guión no pretende crear falsas expectativas. Esta intencionalidad es manifestada ya desde su arranque, donde vemos algunos créditos de inicio sobreimpresionados sobre la imagen del monitor de un combo durante un rodaje. Vemos el trabajo del equipo en torno a una doble de luces³²⁹, cuyo lugar será ocupado con posterioridad por la actriz real, Lena, que comienza a ser dirigida en el set por Mateo Blanco. Se revela así un aspecto muy poco conocido por el público, esta imagen de referencia que suele tener el director -y otros miembros del equipo- durante la filmación.

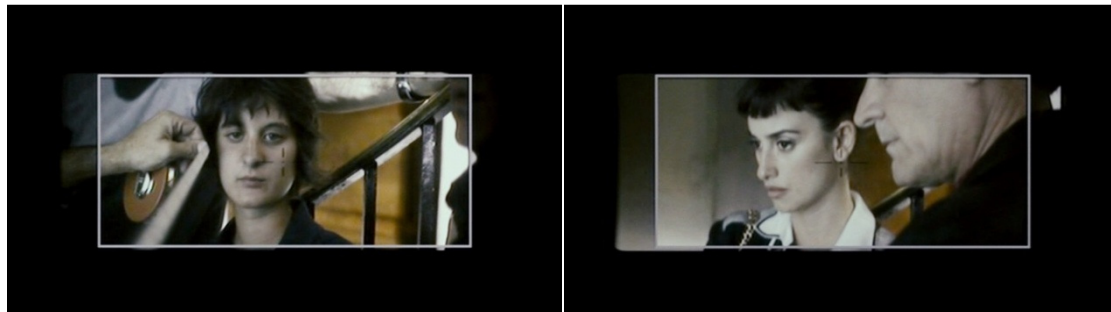
Con posterioridad, y en diferentes secuencias, presenciamos el rodaje de la película *Chicas y maletas*, y más interesante aún, también asistimos al montaje de esta película, un *filme dentro del filme* que es creado además "ante los ojos del espectador" (Ivánov, 1981:27) al mostrarnos el propio proceso de creación fílmica. Esto dará pie a que en el final de la película se realice un curioso ejercicio autorreflexivo, cuando descubramos

³²⁸ El proceso de rodaje ya estaría presente en sus primeras películas. En el arranque de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* Gloria, la protagonista, atraviesa una plaza que es usada como *set* cinematográfico, y que está ocupada por un equipo de rodaje. Gloria entra dentro del campo profílmico que ese equipo está rodando, pasando a integrarse en un doble nivel narrativo.

³²⁹ Profesional del cine que se coloca en el lugar del actor o actriz protagonista para montar el plano (distancia focal, luz, decorados...).

que el fracaso comercial de esta película protagonizada por Lena se debió a un malintencionado montaje encargado por Ernesto Martel para vengarse de ella. La película pasa de ser un drama más o menos convencional a adquirir una cierta complejidad metadiscursiva. Se pone en primer plano el proceso de construcción fílmica, exponiendo cómo un montaje puede arruinar la trayectoria profesional de un actor al seleccionarse unos planos en detrimento de otros -se seleccionaron las peores tomas de Lena-, o al manipular el tempo narrativo en una dirección incorrecta -el primer montaje de esta película no respetaba el ritmo propio de la comedia-.

Se produce así un fenómeno de "reflexividad cinematográfica" (Pérez Bowie, 2005:126-37) que busca reforzar el carácter ficcional del hecho fílmico. En este momento los personajes en la pantalla devienen en actores, los objetos filmados en atrezzo, los edificios en decorados... Con esta apología de la idea del cine como constructo se produce a su vez una exaltación de la enunciación, rompiendo con la idea del meganarrador de Gaudreault y Jost (1990), cuya identidad difusa, y habitualmente invisible, es asociada al discurso del cine clásico hollywoodiense.³³⁰



Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009)

Esta misma idea de explicitación del proceso de creación fílmica podemos extenderla a otro de los elementos más llamativos dentro del cine de Almodóvar, y es la presencia del proceso de doblaje. Este recurso se convirtió en una de las señas de identidad de la exhibición cinematográfica en España, al obligarse a doblar las películas extranjeras. Esta medida, de motivación ideológica -lograr una unidad lingüística

³³⁰ Otro ejemplo interesante es el de la pieza *El amante menguante* presente en *Hable con ella*. Se filma un cortometraje como si se tratara de una película de cine mudo, provocándose un interesante efecto. Tomando prestadas las palabras de Christian Metz, el "filme segundo es un concentrado metafórico del otro" (*ibíd.*:3). Así, mediante este recurso, se produce la elipsis de la violación de Alicia por Benigno.

nacional-, provocó que el público asimilara este método y lo convirtiera en la forma natural de consumo del séptimo arte.

El cine de Almodóvar, en cambio, articula en torno a este hecho un discurso crítico muy significativo. En lugar de ideologizarlo, aludiendo a su origen franquista, reflexiona sobre la entidad de la imagen cinematográfica y su sonido, desmontando el efecto *naturalizador* del doblaje para revelar su carácter de artificio. La imagen que estamos viendo en la pantalla cambia su sentido en el momento que vemos que esas voces que oímos no han sido registradas en el momento de la filmación. Más aún, ni siquiera les corresponde. Se produce así un cuestionamiento de la narrativa clásica hollywoodiense, que acarrea además una expansión de la teatralidad hasta configurar un *theatrum mundi* en tanto que ni siquiera la realidad profílmica sonora es real, sino inventada durante el proceso de posproducción.

Esto último lo podemos problematizar en torno a un par de secuencias pertenecientes a dos películas. La primera de ellas pertenece al inicio de *La ley del deseo*. Un hombre joven y atractivo, en un dormitorio, va respondiendo a las peticiones de un señor de mayor edad que le pide que se desnude y se masturbe. Hemos de esperar a que la escena avance para descubrir que lo que estamos viendo se corresponde con las imágenes proyectadas durante una sesión de doblaje. El aspecto físico de los dobladores rompe con el efecto de realismo que hasta ese momento tenía el filme. Se introduce además un guiño irónico, puesto que el aspecto del atractivo protagonista de la película que se está doblando no tiene nada que ver con el físico del doblador, un señor de mediana edad, poco agraciado físicamente y con gafas. Vemos así lo fácil que es suplantar identidades, tema que será desarrollado más adelante con el deseo como motor de las acciones.

El otro ejemplo se corresponde con la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pepa e Iván son dos actores, además de examantes, que se dedican también al doblaje. En el comienzo de la película vemos cómo él dobla una famosa escena de *Johnny Guitar*, una desgarradora secuencia donde el desamor es el centro de la propuesta. Al cabo de las horas Pepa dobla su parte, produciéndose a través de la voz un emotivo reencuentro sonoro, pero que en realidad sólo sirve para demostrar la creciente distancia que media entre ellos, capaces sólo de comunicarse a través del teléfono -

como en *La voz humana*- o bien mediante el doblaje de una película, sin tenerse el uno enfrente del otro. Las palabras de súplica declamadas por Iván durante el doblaje de *Johnny Guitar* se convierten así en un puro artificio, reforzado al mostrar todo el dispositivo técnico involucrado en su trabajo. La complejidad de esta técnica nos hace ver cómo se produce una confluencia metaficcional (Abuín González, 2005) que si bien no emplea intertextos teatrales, sí pone de manifiesto los mecanismos empleados para la consecución del efecto de verosimilitud. Se produce una disociación entre imagen y sonido que dinamita los presupuestos de verosimilitud del cine clásico, obligando al espectador a asumir un pacto de ficción similar al activado durante el proceso de la denegación teatral, en palabras de Anne Ubersfeld el "funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena" (2002:32). Sigue así la tendencia instaurada en su cine, según la cual, en palabras de Gonzalo Navajas, se opone a la historia y procede a la invalidación de la realidad extratextual, concordando con

el estereotipo moderno de la degradación de la objetividad y la supervaloración de lo subjetivo y autorreferencial. Se entienden así las múltiples referencias al cine, la exposición del cine dentro del cine: rodaje incluso en otro rodaje, el video clip, los carteles de películas, etc. Sólo el lenguaje y los medios fílmicos parecen legítimos y valiosos. (1996:292)



La ley del deseo (Pedro Almodóvar, 1987) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988)

9.4.5. La semantización de la moda.

Si el vestuario, tanto en las artes escénicas como en el cine, se convierte en un elemento crucial para la caracterización de los personajes, dentro del paradigma de la Posmodernidad se convierte además en una de sus manifestaciones discursivas más

novedosas e influyentes. Se convierte en un producto de la cultura de masas que ha perdido su carácter elitista para pasar a crearse, en el sentido de Walter Benjamin, en una producción serializada. Su propia funcionalidad tradicional ha sido desplazada, adoptando el tono lúdico y hedonista propio de la hipermodernidad según la determinó Gilles Lipovetsky: "Lo chic, la distinción, quedan cursis por ello; el *prêt-à-porter* ha suplantado la alta costura en la dinámica viva de la moda. Lo que substituye al buen gusto, al gran estilo, es lo «divertido»: la edad humorística ha acabado con la edad estética" (Lipovetsky, 1983:151).

Dentro de este marco se podría interpretar la nueva dimensión que tomó el mundo de la moda en los años de la Movida, con la que "estuvo siempre muy relacionada" (Lechado, 2013:88). Dejaba de ser un asunto exclusivo de las clases altas de la sociedad para sufrir un proceso de democratización paralelo al que se estaba produciendo en la sociedad a un nivel político.

Así surgió durante aquellos años el fenómeno "Moda de España", auspiciado por las autoridades políticas, para quienes esta actividad estaba cargada de un enorme potencial en la proyección exterior del país. La moda llegó en aquella década prodigiosa a todos los rincones y se convirtió en poderosas empresas y en centro de debates que, incluso, alcanzaron las más altas instancias educativas: entre sus más señeros representantes, Adolfo Domínguez llegó a dirigir cursos de verano en la exigente Universidad Internacional Menéndez Pelayo. De esta manera, invitando al consumo de la imagen, ídolo por antonomasia de la posmodernidad, la moda rendía culto al imperio de lo efímero. (Martín de la Guardia, 2011:164-5)

En las películas de Almodóvar la moda ocupa un lugar esencial. Además de contribuir a la caracterización de los personajes, opera en un tono carnavalesco, en el sentido bajtiniano y siguiendo la estela de realizadores como Fellini. Una celebración de la vida en la que el vestuario se convierte en un elemento de gran expresividad. Así hay que entender el uso de la ropa en sus primeras películas, donde el hedonismo que se vivía en Madrid en aquellos años se manifiesta en las vestimentas y peinados de los personajes de la contracultura que pueblan sus filmes, despreocupados por ceñirse a los cánones tradicionales. Así se puede ver por ejemplo en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. El vestuario usado en la película es el mismo que usaban en su vida diaria. Esto lo vemos en las fotos promocionales o en la portada del disco de Alaska y los Pegamoides. Vemos cómo Bom viste en el filme igual que Alaska en su día a día, e

incluso comparten el mismo peinado, con coletas laterales y superiores, de igual manera, a su vez, que uno de los personajes de *Grease* (Randal Kleiser, 1978).



Foto promocional de *Alaska y los Pegamoides* y secuencia final de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)

Aunque en estas primeras películas se usa el vestuario de los propios actores o de los amigos del director, en las siguientes películas se contará con la colaboración artística de diseñadores de renombre. Si Jean Louis fue el responsable del vestuario de grandes películas del Hollywood dorado como *Imitación a la vida*, siguiendo la estela de diseñadores como Travilla que configurarían esa imagen prototípica del *glamour*, Jean Paul-Gaultier o la firma Chanel serán reclamados por el director manchego para sus creaciones, haciendo indisoluble a partir de este momento personajes y vestuario en muchas de sus películas.³³¹

La transición hacia este modelo de la alta costura y el *prêt-à-porter* es evidente en *Matador*. En esta película asistimos a un desfile donde Eva va a trabajar como modelo. En el *backstage* vemos al propio Almodóvar encarnando al diseñador, que se llama Francisco Montesinos en alusión al famoso modisto. E incluso Pilar, la madre de la maniquí, se pasará sobre las tablas con paso decidido, como si estuviera desfilando. Se realiza así un guiño irónico al mundo de la moda en España, en plena ebullición en ese momento.

³³¹ Sin lugar a dudas, y desde un punto de vista polisistémico, el recurrir a grandes nombres de moda francesa para vestir a sus actrices -en muchas ocasiones convertidas en divas- favoreció la recepción de su cine en Francia. Supone una demostración de cómo el mercado regula ciertos procesos de canonización de forma poco evidente.



Matador (Pedro Almodóvar, 1986)

Pero no sólo en este sentido irónico aparece el mundo de la moda, sino que además habrá una reinterpretación a través del *camp*, cuya teatralidad y artificialidad hará que el vestuario se cargue de ironía y se transforme en *traje de escena* (Sontag, 1964). Así hay que interpretar el vestido de Sexilia en *Laberinto de pasiones*, que será revisado en *Kika* y más tarde en el traje de Zahara en *La mala educación*. En estas prendas unos pechos falsos quedan al descubierto. Se realiza así un uso no realista de este elemento del código cinematográfico, el vestuario, que lo acerca al mundo de la escena. Se pone de relieve un significado que trasciende la caracterización psicológica o social del personaje para lograr una espectacularización de la ropa, que simplemente por su visión cause cierto impacto entre el público.

Además de recurrir al sexo en esta primera etapa, se usarán otro tipo de estrategias que, mediante la transgresión, logren sorprender a los espectadores. Esto ocurre con el personaje de Sor Víbora en *Entre tinieblas*. Aficionada a la costura, la monja ha diseñado trajes de auténtica vanguardia para renovar la imagen anquilosada de las esculturas religiosas del convento. Surge así un elemento irreverente que recuerda al desfile eclesiástico de *Roma* (*Roma*, 1972), de Federico Fellini. La liturgia católica, con su pompa habitual, es satirizada así a través de la moda.



Laberinto de pasiones (Pedro Almodóvar, 1982) y *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983)

Además de usarse la ropa con este objetivo humorístico, hallamos también otros usos que ayudan, de forma más o menos velada, a entender la gravedad de ciertos aspectos argumentales de la historia. Un ejemplo de esto lo

encontramos en *Los abrazos rotos*. En una escena en la que se preparan para una cena, Ernesto Martel coloca unos collares dorados de bisutería a Lena. Esas joyas, de tamaño exacerbado, además de denotar *glamour* y un alto nivel económico, actúan como metáfora de la relación opresiva y angustiosa que mantienen, ya que estas alhajas no dejan de ser cadenas. Sirve así para reforzar el carácter posesivo de él y su deseo de convertirla en una mujer florero mermando para ello su libertad.³³² Al igual que ocurría con los objetos, y como analizamos a colación del teléfono en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, vemos pues cómo en las películas de Almodóvar el vestuario adquiere un significado que trasciende al de la mera funcionalidad, siendo la teatralidad uno de las consecuencias principales de este fenómeno.



Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009)

9.4.6. La construcción del género como espectáculo.³³³

Por último, hemos querido analizar un ejemplo de la expansión de la teatralidad sobre categorías como la de género. Se trata de demostrar cómo se articula el artificio para desmontar las categorías clásicas de sexo y género, usando recursos hasta aquí vistos que ubican en un estado de liminaridad tanto con lo ficcional como con lo referencial.

³³² Se puede además establecer una lectura de esta escena desde un punto de vista sociológico: "En el orden burgués la mujer, pasiva, es un indicativo del poder económico y social de su marido. Su ociosidad, así como el lujo de sus vestidos y joyas, denotan riqueza y una posición acomodada. La mujer se exhibe como objeto-florero, es una creación más del hombre, que es quien dicta las normas estéticas que rigen el atuendo femenino" (Cruzado Rodríguez, 2004:44).

³³³ Este epígrafe ha sido editado como parte de: Torre Espinosa, Mario de la (2015) "Modelando a Venus: la construcción postmoderna de la identidad femenina en el cine". En: Fernández Ulloa, Teresa y Joanne Schmidt (eds.). *Images of Women in the Hispanic Culture*. Newcastle upon Tyne (United Kingdom): Cambridge Scholars Publishing, 2015. *En imprenta*.

En el mundo de las artes el cuerpo de la mujer ha sido tradicionalmente usado como epítome de la condición femenina, a menudo sujeto a visiones negadoras de su independencia. El cuerpo se convierte así en presa, en evidencia de los diferentes procesos de sometimiento de la mujer en la sociedad. Si bien la visión del mismo como elemento biológico integrante del ciclo de la vida es ligada a una concepción determinista, con una funcionalidad en muchos casos meramente reproductora, en otras ocasiones es mostrada en su condición de construcción social.³³⁴ La toma de conciencia sobre esto último puede acarrear, en principio, dos consecuencias opuestas: si bien puede resultar negativo porque se hace de forma unilateral y acorde a unos modelos preestablecidos -desde una visión falocéntrica para parte de la crítica feminista-, dicha confección, cuando se hacen patentes los mecanismos usados en la misma, sirve como denuncia de unos estereotipos que han lastrado la representación de la mujer en el arte, una estrategia potenciada en la Posmodernidad con lenguajes como el publicitario, donde su cuerpo es usado como equivalente del yo (Lyon, 1994:124).

El cine no ha sido ajeno a esta dinámica. Un caso paradigmático lo hallamos en el film *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), donde la edificación de la feminidad es consustancial a la de la monstruosidad. Esta célebre película constituye una alegoría, ya sea de forma intencionada o accidental, del Génesis del Antiguo Testamento.³³⁵ Si Dios proporcionaba compañía al hombre creando a la mujer a través de la fórmula ilocutiva (Searle, 1965) "haréle ayuda idónea para él" (Gn.2.18), el Dr. Pretorius y el Dr. Frankenstein usarán la ciencia para darle, de forma prometeica, una compañera a Frankenstein al grito de "¡Está viva!, ¡viva!", "La novia de Frankenstein". Si en el relato primitivo el objetivo era dar a Adán una esposa para poblar la tierra, en la obra de Whale constituye una solución para apaciguar la dolorosa soledad de su engendro.³³⁶ En esta segunda parte cinematográfica³³⁷, a partir del mito de

³³⁴ Frente a este determinismo biológico (el sexo) la crítica feminista ha optado por la construcción social (el género) como lugar de lucha (Haraway, 1991:227).

³³⁵ Es la misma idea que Genara Pulido (2012) expresa en su artículo sobre el mito de Frankenstein. A este ejemplo la investigadora añade otros, como el Golem, que tienen su origen común en el mito de Prometeo.

³³⁶ Es reveladora la noción de *cyborg* de Donna Haraway quien, desde posturas posmarxistas y feministas, propone la concepción de un nuevo ser que se rebelde contra la dualidad presente en la tradición occidental. Siguiendo coherentemente con sus presupuestos ideológicos, rompe también con el mito de Frankenstein: "A la inversa de las esperanzas del monstruo de Frankenstein, el *cyborg* no espera que su

Mary Shelley creado en su novela *Frankenstein: or The Modern Prometheus* (1818), se humaniza aún más al monstruo, pero a ella se le dará vida sólo para convertirse en la novia de Frankenstein. Su creación, aún así, tendrá funestas consecuencias: ella lo rechazará y él, iracundo, destruirá el laboratorio con ella dentro. En la Biblia, como de todos es sabido, la creación de Eva conllevará la expulsión del Edén y el castigo a los hombres con la vergüenza, la muerte, el dolor y el trabajo, en resumidas cuentas, la expulsión del Paraíso.

El mito de Prometeo fue usado significativamente como argumento algunos años antes en una película clave para la historia del cine, *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). En la sociedad industrializada de la urbe del título crean a una mujer robot para suplantar a la pacífica María, una joven reivindicadora de los derechos de los trabajadores oprimidos. El artilugio, la versión mecánica de la protagonista secuestrada, se constituirá, al igual que la Eva primigenia, en el desencadenante de la fatalidad: el robot será usado para incitar a los trabajadores a las revueltas y así justificar el aplastamiento de los mismos por Fredersen, el presidente de la ciudad.

Asistimos a través de estos tres ejemplos cumbres en nuestra tradición a una concepción de la mujer como construcción y, como tal, elemento desestabilizador en las estructuras sociales preexistentes. Creadas por el hombre para su utilización estratégica, sólo a través de su aniquilación se podrá retornar al equilibrio previo. Aparece pues lo femenino como símbolo de lo dionisiaco frente a lo apolíneo, la mujer como deformación aberrante de la imagen de la Venus tradicional en su concepción de sumisión y símbolo de belleza serena.

El mito de Frankenstein ha generado diversa literatura académica dentro del fenómeno global de la Posmodernidad. Si el relato decimonónico original de Mary Shelley suponía una crítica a la Modernidad en su denuncia de lo temerario de los avances científicos (Guillén, 2011), en este nuevo marco epistemológico se torna en herramienta de análisis para trabajar sobre la crítica del propio cuerpo (Cocimani,

padre lo salve con un arreglo del jardín, es decir, mediante la fabricación de una pareja heterosexual, mediante su suplemento en una totalidad en una ciudad y un cosmos" (1991:256). [traducción del autor].

³³⁷ *Bride of Frankenstein* es la secuela de *Frankenstein* (James Whale, 1931), con la cual pretendían repetir el éxito de la primera parte.

2004a). El cuerpo se convierte en correlato de la identidad, transmutándose así en una combinación de textualidad y material orgánico, continuando la lógica de la Posmodernidad en su configuración ecléctica de las identidades.³³⁸ En consonancia con esto, ha sido notable el número de cineastas que han hecho gala de un gran potencial creativo a la hora de enfatizar esta hibridación. La directora Sally Potter, por ejemplo, rompía en *Orlando* (1993) con la dualidad en la adaptación homónima de la novela de Virginia Woolf usando a la andrógina actriz Tilda Swinton para ubicar en un estadio de liminaridad la identidad de género. En este aspecto el cine de Almodóvar juega también un papel interesante.

El cine de Pedro Almodóvar se ha relacionado asiduamente con la idea de un cine de mujeres. Muchos han querido verlo como heredero de una tradición clásica, con Howard Hawks y sus *women pictures* como referente a la hora de retratar el universo femenino. Pero, en cambio, hay otros que han trazado una línea directa que vinculaba su obra cinematográfica con la de la tradición del melodrama hollywoodiense, con Douglas Sirk como máximo exponente. ¿Por qué debemos realizar esta distinción entre Sirk y Hawks? Porque si los personajes femeninos de Hawks se distinguen por su fuerza y su arrojo, por ser independientes y con iniciativa, los del melodrama clásico se caracterizan por ser mujeres víctimas de una sociedad, sujetos pasivos que reaccionan como pueden ante un mundo que las aprisiona y domina. Estamos pues ante una lucha dialéctica entre dos modelos de feminidad que parecen entrar en contradicción. El director manchego solventará esta disyuntiva con la búsqueda de un estilo narrativo propio y libre tanto en su concepción como en su ejecución.

Hay que señalar que el modelo creado a través de su filmografía no ha dejado de levantar suspicacias entre la crítica de género, que le ha acusado de emplear una visión falsamente estilizada de la condición femenina. La indagación sobre el empleo que realiza de intertextos en su obra nos servirá para poner en relieve el concepto de mujer creado por él a través de sus películas y ver si las reacciones que ha provocado se deben

³³⁸ La preocupación por esta mezcolanza no ha sido solamente tratada por autoras como Haraway (*ibíd.*), sino que se ha convertido en objeto de interés de la crítica feminista -e incluso de la propia ciencia- desde postulados posmodernos: "Though the discourse of biomedicine takes that model as its privileged theme, it is a foreclosure that must be resisted. The vital signs that are explored in this collection move into a more thoroughly discursive field in which texts and practices are every bit as important as, indeed inseparable from, the substance of the body" (Shildrick y Price, 1998:1).

a interpretaciones erróneas o bien a certeros análisis que han detectado elementos controvertidos ocultos para el resto de la crítica.

Muchos de los reproches desde la crítica feminista al cine de Almodóvar son causados por las escenas de agresión sexual que sufren algunas de sus protagonistas, situaciones siempre vacías de cualquier carga de denuncia social. Sería lo acontecido con películas como *Kika* o *Hable con ella*, dos casos que, a pesar de guardar ciertas similitudes, mantienen diferencias claras en su manera de formalizarlo en pantalla. La violación del personaje de Kika es visible y mantenida en plano, pero el tono de comedia que domina toda la propuesta produce un distanciamiento irónico, algo que para muchos es intolerable. En cambio, en *Hable con ella*, el tono dramático de la película exige que, para mantener desafecto con lo narrado e impedir que el espectador juzgue a Benigno, el protagonista, se emplee en el momento de la violación una elipsis como solución narrativa, donde el plano detalle de una estructura de cristal con fluidos desplazándose sustituye metafóricamente al crimen. Recordemos que Benigno abusará de Alicia, en estado de coma, dejándola embarazada y, al mismo tiempo y si nos permiten, la analogía como un príncipe, despertando de su letargo a la princesa.³³⁹ Se aprecia la apropiación de un cuento popular como Blancanieves y la asimilación de Benigno con el héroe de Vladímir Propp (1928), tal y como lo desarrolla en su archiconocido análisis estructural de los cuentos populares rusos.³⁴⁰

Lo *transgenérico* se ha convertido en un rasgo consustancial al estilo *almodovariano*. La visión libre y desprejuiciada a la hora de plasmar no sólo las diferentes identidades, sino también las relaciones amorosas de cualquier índole, le forjó un inmediato prestigio entre la comunidad *LGBT* (*Lesbians, gays, bisexual and*

³³⁹ Si bien esta acción narrada suscitó una agria polémica, la escena no deja de alimentar cierta confusión sobre la postura a adoptar: "Es una situación ambigua, porque tal y como la retrata la película (desde el punto de vista de Benigno), es un verdadero acto de amor -de un amor absurdo o anormal, pero amor al fin y al cabo" (Bernárdez Rodal, García Rubio, y González Guerrero, 2008:252).

³⁴⁰ Desde la óptica de la crítica psicoanalítica sería interesante aplicar lo expuesto por Bruno Bettelheim (1975) sobre los diferentes estereotipos femeninos tales como las princesas (opuestas a los príncipes y deseosas de la unión con ellos para complementarse), las madrastras (opuestas a la figura de las madres buenas), las hermanastras (opuestas a la solidaridad) o las brujas (opuestas al orden social, y por ello proscritas como representación del mal). A pesar de no centrar su análisis en el papel de la mujer en los relatos fantásticos, el autor sí sobrepasa ciertos límites interpretativos presentes en parte de la crítica de género, como la consideración de los enanos de Blancanieves en hombres que, en estado preedípico "con sus cuerpos abortados y su trabajo en las minas -penetran hábilmente en oscuros agujeros- poseen connotaciones fálicas" (*ibíd.*:217).

transgender) y *underground*.³⁴¹ Si bien su cine es asociado tanto a ciertos rasgos estilísticos (barroquismo *kitsch*, color o exuberancia) como narrativos (presencia de *mise en abyme* o de parodia), no es menos cierto que los personajes transexuales y travestis forman parte fundamental del imaginario popular sobre su cine. Será sobre este tipo de personajes en su cine sobre el que articularemos nuestro análisis a partir de ahora. En concreto lo que pretendemos es bosquejar, mediante el análisis textual de la película *La piel que habito*, la concepción *almodovariana* de mujer a través de mujeres no nacidas biológicamente como tal.

Atendiendo a la presencia de personajes transexuales y travestis en su cine podemos establecer tipologías. Entre los transexuales podemos encontrar a actrices transexuales que interpretan a personajes transexuales (Antonia San Juan como la Agrado en *Todo sobre mi madre*), transexuales que interpretan a personajes nacidos biológicamente como mujer (Bibi Andersen, ahora Bibiana Fernández, en *Kika*) o a actrices nacidas biológicamente como mujer interpretando a transexuales (Carmen Maura como Tina en *La ley del Deseo*). A esta tipología habría que sumarle la de los travestis (como Miguel Bosé en *Tacones lejanos* o Gael García Bernal en *La mala Educación*). Esto, junto a la sensibilidad *camp* anotada anteriormente y su declarada homosexualidad, ha hecho que se convierta en un objeto de estudio perfecto para los estudios fílmicos enmarcados dentro de la teoría *queer*.

Pero habría que ver si estos personajes contribuyen a realizar una transgresión real o si vienen a perpetuar la visión masculina de la tradición cinematográfica. Mencionaré una escena de *Todo sobre mi madre* para pasar a hablar de lleno sobre *La piel que habito* y ver a través del análisis de los intertextos sus diferentes estrategias de puesta en escena. Si Judith Butler (1990:80) deconstruía la identidad femenina a través del tema *You make me feel* de Aretha Franklin, Almodóvar hará lo mismo con el personaje de la Agrado en *Todo sobre mi madre*. En la célebre escena de su

³⁴¹ Un claro ejemplo de esto es el *Teddy Award* que recibiría en Alemania por su película *La ley del deseo*, cuyo éxito entre la comunidad gay de Berlín provocaría su estreno comercial (la primera vez que se estrenaría en Alemania en cines). El *Teddy Award*, otorgado a la mejor película de temática *LGBT* del festival, fue entregado a Almodóvar en la categoría de mejor largometraje y a Gus Van Sant en la de mejor cortometraje.

monólogo³⁴² en el teatro, cuando sale a comunicar a los espectadores que se suspende la sesión, explica cómo se ha ido transformando físicamente gracias a la cirugía estética, explicitando una a una todas las operaciones sufridas y el coste de cada una de ellas, todo en un estilo jocoso. Verbaliza una especie de lista de la compra para concluir, con un cambio de ritmo y de tono para resaltar en la última frase su dignidad, que "una es más auténtica cuanto más se parece a lo que siempre ha querido ser". Es revelador que lo haga delante del auditorio, de forma espectacular, de modo espontáneo y siguiendo las normas del teatro codificado como *stand up comedy*, formato consagrado gracias al programa televisivo estadounidense *Saturday Night Live*³⁴³. Este subgénero teatral se caracteriza a menudo por recurrir a mecanismos autoficcionales³⁴⁴ para generar comicidad, donde frecuentemente se alude a las propias características físicas para provocar la risa, normalmente mediante el uso de la hipérbole. Es interesante esta escena porque casi se llega a percibir cierto pacto autobiográfico tal como lo describió Philippe Lejeune (1975:52) al parecer que coinciden la identidad del autor, narrador y personaje, ya que como he comentado Antonia San Juan es transexual y tenía cierta fama en este tipo de espectáculos cuando fue elegida para interpretar el personaje de la Agrado. Las continuas marcas de enunciación de Almodóvar, con su evidente sello cinematográfico autoral, desmontan este efecto. Lo que nos resulta novedoso de esta escena es que este juego de deconstrucción se realiza para reforzar la identidad

³⁴² El monólogo en el cine es un elemento que proporciona una inevitable teatralidad, en cuanto contradice la lógica natural de la comunicación humana, más basada en el diálogo que en parlamentos largos sin respuesta. En el cine de Almodóvar encontramos ejemplos de esta técnica en *La ley del deseo* -Tina contando a su hermano Pablo hospitalizado su relación con su padre-, en *Volver* -con Irene contándole a su hija el verdadero motivo de su desaparición-, en *Tacones lejanos* -Rebeca en el juzgado-, o en *Todo sobre mi madre* -el monólogo de la Agrado en el teatro. El enfrentamiento a este recurso en el cine es muy complicado, ya que proporciona un tono teatral indiscutible a la imagen: "El monólogo es otro de los grandes retos que se le plantean al cine en su relación con el teatro. Una película, cuando evoca una acción pasada, suele recurrir a la imagen que ilustra el relato y a la voz que el espectador oye, o sustituir esta por completo. Un cineasta puede respetar el carácter teatral del monólogo manteniendo la cámara sobre el personaje que habla, ya sea para liberar la potencia de imagen contenida en la palabra sin mostrarla -al espectador le toca imaginarla- o bien, como sucede al final de *Mélo*, de Alain Resnais, para introducir una duda, un engaño, para sugerir que el que habla está mintiendo, que no lo está contando necesariamente todo, y aún menos la verdad, sin que la instancia narrativa de la película se inmiscuya en sus palabras para corregirlas, según el principio del teatro" (Tesson, 2007:58).

³⁴³ Este formato se ha popularizado enormemente en España a través de su versión televisiva *El club de la comedia* (1999-).

³⁴⁴ Este exitoso concepto, enunciado por Serge Dubrovsky en su obra *Le pacte autobiographique*, responde a una estrategia de hibridación entre realidad y ficción que supera el concepto tradicional de autobiografía, y que hay que entender en el marco epistemológico de la Posmodernidad, donde la "ficcionalización del yo autobiográfico y la disolución de la frontera entre textos de ficción y de verdad propuesta por la crítica constructivista se inserta, además, en otro contexto" más amplio (Pozuelo Yvancos, 2006b:47).

femenina en lugar de llegar a un vacío conceptual sobre la mujer, como se podría llegar a través de un análisis de corte derridiano³⁴⁵. Queda manifiestamente clara la voluntad de la Agrado de ser una mujer porque ella quiere, en consonancia con cierta concepción posmoderna de cuerpo e identidad como artificio -con el cibercuerpo como paroxismo-. Esta noción del cuerpo femenino como constructo -y como correlato de la identidad- sería la que estaría detrás de las *performances* de la artista francesa Orlan, donde reafirma su identidad a través del *body art* modificando su propio cuerpo insertándose quirúrgicamente diferentes prótesis.

Esta idea de artificio estará muy presente en el cine de Almodóvar. El caso más extremo de edificación de la feminidad lo hallamos en *La piel que habito*. Aquí se produce la transformación de Vicente, el personaje principal, en mujer a través de la cirugía pero sin contar con su consentimiento. Con una trama donde los géneros se mezclan, desde el *noir* al fantástico, nos habla de un inquietante futuro cercano.³⁴⁶ El doctor Robert Ledgard, como venganza por el intento de violación de su hija, secuestra a Vicente y le efectúa una vaginoplastia. A esta primera intervención le seguirán otras muchas hasta que el joven se convierta en Vera. La película arranca con una gran elipsis, que se desvela como tal al emplear hacia el minuto cuarenta un gran *flashback*. La película comienza con el personaje de Vera en la actualidad cuando está encerrada en la mansión de El Cigarral, en Toledo. De aquí volveremos al pasado, seis años antes, a una fiesta de boda donde Vicente intenta abusar de la hija del doctor Ledgard y cómo éste lo secuestra para vengarse. Una vez finalizadas las intervenciones quirúrgicas la narración retorna al presente para resolver la trama.

Es muy llamativa la principal diferencia a la hora de enfrentarse a los personajes de la Agrado y Vera. En el primero se parte de la necesidad de hacer coincidir identidad sexual con unos rasgos físicos determinados. En cuanto al personaje de Vera se trata de cambiar dicha identidad a través de una traumática modificación de la fisonomía. Si en el primer ejemplo se parte de la voluntad propia de autoafirmación, en el segundo se trata de convertir en mujer a Vicente para vengarse de él.

³⁴⁵ Entiéndase el análisis deconstruccionista como una negación de la existencia del *logos*. Frente a la existencia de interpretaciones diversas, es innegable que en la escena se aprecia claramente una idea de *lo femenino*, sea lo que sea.

³⁴⁶ La acción de la película, estrenada en 2011, transcurre en 2012.

En la construcción del guión, firmado por Pedro Almodóvar con la colaboración de su hermano y productor Agustín, se parte primordialmente de dos textos: la novela corta francesa *Mygale* (publicada en España como *Tarántula*) de Thierry Jonquet (1984), y la película *Les yeux sans visage* (1960), estrenada en España como *Ojos sin rostro* de Georges Franju. Es curioso ver cómo el otro gran intertexto de la *La piel que habito* es también de autoría francesa -aunque nacionalizada en los cincuenta como estadounidense-, la obra plástica de Louise Bourgeois.

Mygale es una novela sobre la venganza. En ella, al igual que en la película, se narra el castigo de un padre, Richard Lafargue, sobre el violador de su hija. En ambas obras dicho delito ocasionará un desorden mental permanente a la hija del doctor (Norma en *La piel que habito* y Viviane en *Mygale*). Compartirán además la presencia de una asistenta cómplice en casa (Line, en la novela, aunque nunca llegará a tener la presencia ni la importancia narrativa de Marilia en *La piel que habito*). En la película de Almodóvar, en cambio, se omite la presencia del chófer, Roger, que tampoco tiene una presencia decisiva en la novela. El objetivo final será el mismo: si en la película española Vicente pasará a ser Vera, en la novela francesa Vincent será convertida en Ève.

Para el objetivo de este escrito resulta sumamente interesante la descripción que Thierry Jonquet efectúa de Ève.:

Ève estaba sentada delante del tocador y contemplaba su rostro en el espejo. Un rostro infantil, de grandes ojos almendrados que expresaban tristeza. Con el dedo índice se rozó la piel de la mandíbula, percibió la dureza del hueso, la punta de la barbilla, se palpó el relieve de los dientes a través de la masa carnosa de los labios. Los pómulos eran prominentes, la nariz algo respingona, con una curva perfecta, delicadamente modelada.

Volvió un poco la cabeza, inclinó el espejo, se sorprendió la extraña impresión que provocaba su imagen. Un exceso de perfección, un encanto demasiado deslumbrante que producía cierta sensación de malestar. (1984:54)

Ève es un personaje hiperfemenino, completamente idealizado, de formas suaves y menudas, que se maquilla y se insinúa de forma sexual sin ningún reparo. Hay una

victoria, a través de la violencia del cautiverio y la imposición de la cirugía, de Richard sobre Vincent, una resistencia que en la película de Almodóvar el doctor Robert no conseguirá aplacar.

Volviendo a *La piel que habito*, si nos atenemos a la elección de la actriz Elena Anaya, al maquillaje y a la iluminación, se percibe perfectamente la búsqueda en Vera de la idealización de la belleza, una imagen tradicional de Venus. Es interesante ver también como el cineasta manchego suaviza la sexualidad presente en la novela. Si Ève permanece desnuda en la mayoría de sus apariciones, en el filme sólo se mostrará desvestida a Vera en las escenas del quirófano y en las escenas de cama, y siempre sin mostrar sus genitales. Jonquet, en cambio, rozará lo pornográfico en varias de sus intervenciones:

De pronto introdujo un acorde disonante para interrumpir la pieza y, con una torsión de la cintura, hizo girar el taburete. Permaneció sentada frente a Richard con las piernas abiertas y las manos sobre las rodillas, en una postura obscena y desafiante.

Durante unos segundos, él no pudo apartar los ojos del vello castaño que cubría su pubis. Ella frunció el entrecejo y, con lentitud, abrió todavía más las piernas, se introdujo un dedo en la hendidura del sexo y separó los labios, gimiendo. (*ibíd.*:40)

Me gustaría señalar al respecto de este fragmento el uso que hace Jonquet de la sexualidad femenina, planteada como satisfacción de la fantasía de un hombre heterosexual. Se trata de la entrega de un juguete sexual de carne y hueso, la cosificación de la mujer para la satisfacción de la libido masculina. Comparándolo con el planteamiento de la película de Almodóvar, Vera sólo efectuará un ejercicio de seducción ante Robert, y será muchísimo más sutil. Ella acercará su rostro al de él y sobre un primer plano de conjunto de los dos, con suave panorámica hacia la derecha, dirá:

VERA ¿Te gusta lo que ves?

DOCTOR LEDGARD (*Cogido por sorpresa*) ¿Qué quieres decir?

VERA ¿Hay algo que quieras mejorar?

DOCTOR LEDGARD No. No quiero mejorar nada.

VERA Entonces, ¿puedo darme por terminada?

DOCTOR LEDGARD Sí... ¡Y puedes presumir de tener la mejor piel del mundo!
(Almodóvar, 2012:38)

A pesar de este acercamiento, Vera reniega de su nueva condición de género. Su rechazo a la penetración funciona como indicio de esto, ya que ésta sólo acontecerá en dos ocasiones tras la vaginoplastia. La primera de ellas por el uso de dilatadores, como tratamiento médico para evitar que las paredes de la vagina se adhieran. Y la segunda, y más abrupta por la violencia que acarrea, es su violación por Zeca, el hijo de Marilia, quien llega disfrazado de tigre. Vera no se resistirá vehementemente porque ve aquí una oportunidad de escapar, a pesar de la repugnancia y el dolor físico que le ocasiona el acto.

En cambio, en la novela gala, esta práctica estará mucho más presente. Richard prostituirá a Ève simplemente por sadismo, para vengarse viéndola sufrir, concertándole citas con clientes que incluso la maltratarán dejándola en un estado lastimoso. Aquí la película de Almodóvar la cosifica menos, ya que la venganza del Dr. Ledgard se entiende -aunque no con excesiva claridad- que se materializa en el uso de Vicente como conejillo de indias para la nueva piel que ha creado. A través de las modificaciones quirúrgicas y los implantes de piel, el doctor lo transformará en el vivo retrato de su fallecida esposa, quien se suicida tras verse las graves quemaduras sufridas años atrás en un accidente de tráfico cuando huía con Zeca, su amante. La lógica de esta acción -la transformación de Vicente en la viva imagen de Gal, la mujer de Robert- habría que buscarla en otro intertexto cinematográfico, *Vertigo*, de Hitchcock, presente de forma subliminal en toda la película pero evidente en este pasaje. La modificación de una mujer para hacerla a imagen y semejanza de otra, tema del filme, ha sido muy bien analizado desde la crítica feminista, que en numerosas ocasiones ha incluido esta película en su corpus de estudio, como en *The women who knew too much: Hitchcock and Feminist Theory*, de Tania Modleski (1988), donde contradice las visiones de Laura Mulvey o Teresa de Lauretis sobre el clásico de Hitchcock, al defender la presencia de un espectador femenino en el filme³⁴⁷.

El otro gran intertexto del film español lo hallamos en la película *Les yeux sans visage*. Esta película francesa es una adaptación de la novela homónima (editada en español como *Los ojos sin rostro*), del guionista y escritor Jean Redon (1960), quién

³⁴⁷ "My analyses of Hitchcock have in part been meant to demonstrate that this male spectator is a much "deconstructed" as constructed by the films, wich reveal a fascination with femininity that throws masculine identity into question and crisis" (Modleski, 1988:89).

junto a los guionistas Pierre Boileau, Thomas Narcejac y un joven Claude Sautet escribirían el guión.³⁴⁸ La película, una coproducción entre Francia (Élysées Productions) e Italia (Lux Films), fue una propuesta del productor Jules Borkon a Franju de realizar un film gótico en el país galo tal y como la Hammer, la famosa productora del terror gótico entre los cincuenta y los setenta, estaba haciendo en aquel momento. Para ello recurre a esta novela, protagonizada por una joven desfigurada donde la ausencia de rostro la convierte en un ser deforme. La belleza, o como en este caso su ausencia, se convierte en parte elemental en la configuración de la identidad. Desprovista de ella, lo único que le queda es habitar en el imaginario de los monstruos como Drácula o La Momia. Franju aprovechará este contratiempo, el tener una protagonista cuya visión aborrecería el espectador³⁴⁹, y lo resolverá de forma icónica: usará una máscara que oculte la ausencia de rostro, la no-existencia del personaje. Este llamativo elemento, la máscara de Christiane, protagonista de la película *Les yeux sans visage*, será tomado como préstamo en la película *La piel que habito* para dar forma a Vera. Si en la primera película se usa para velar la verdadera fisonomía de la joven, en la segunda se usará como elemento terapéutico durante el proceso de reforma estética del personaje. La fuerza visual de este elemento de atrezo hará que sea empleado en diferentes paratextos de sendas películas, como puede ser visible a través del cartel.

Realizando un análisis más profundo se pueden detectar las semejanzas y diferencias argumentales existentes entre las obras de Franju y de Almodóvar. La película francesa versa sobre el Dr. Génessier, que investiga sobre la técnica del heteroinjerto (transgénesis en la película de Almodóvar) para dotar de un nuevo rostro a su hija, dañado gravemente en un accidente de tráfico. Para ello, y con el auxilio de Louise, su ayudante, irá raptando a jovencitas a las que le extirparán el rostro. Mientras, su hija Christiane permanecerá escondida tras una máscara esperando el momento de

³⁴⁸ Es interesante señalar que Boileau y Narcejac, célebre pareja que firmaba conjuntamente las novelas como Boileau-Narcejac, gozaban de gran admiración entre los cinéfilos por haberse adaptado dos de sus libros: *Las diabólicas*, en la película de Henri-Georges Clouzot (*Les diaboliques*, 1955) y, lo más interesante para nuestro objeto de estudio, *D'entre les morts* (1954), que Hitchcock dirigirá y estrenará como *De entre los muertos / Vértigo* (*Vertigo*, 1958). Volvemos a encontrar una coincidencia importantísima con la película de Almodóvar.

³⁴⁹ Sería una estrategia opuesta a la empleada, por ejemplo, por el director estadounidense David Lynch en su obra *El hombre elefante* (*The elephant man*, 1980), aunque aquí el objetivo -a pesar de constituir un material de partida idóneo para el género fantástico como ya hiciera Tod Browning en *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932)-, es provocar la compasión por parte del espectador hacia el deforme protagonista de la historia.

poder volver a hacer una vida normal. La principal diferencia a la hora de comparar la película de Franju con la de Almodóvar es que la protagonista se muestra ausente de todo elemento sexual. Se muestra como una joven inocente y dotada de cierto halo etéreo especialmente manifiesto en el plano final. Pero aún así, comparten ambas películas muchos aspectos comunes. En primer lugar optan por eliminar el personaje del chófer, presente tanto en la novela de Redon -aquí un perverso que abusa de las chicas que son secuestradas antes de enterrarlas- como en la de Jonquet, *Mygale*. Y mucho más significativa, por lo que supone de aporte sobre la novela originaria, es la participación activa de una asistenta en los planes llevados a cabo por los doctores. Si en la película de Franju su sirvienta Louise actúa con absoluta lealtad por haberle dado un rostro nuevo, Marilia, en la de Almodóvar, colabora sin contemplaciones también pero debido a que es su madre. Si en el primer caso la obediencia es plena por haberle devuelto su identidad como mujer tras una intervención quirúrgica, en el segundo caso se debe a vínculos materno-filiales, una de las claves para entender la obra de Almodóvar (Donapetry Camacho, 2002).

Aquí querría realizar un inciso sobre la jerarquía bien establecida en ambas obras entre la figura del doctor y las mujeres que lo rodean. Louise, en la película francesa, se muestra exageradamente agradecida por haberle devuelto la vida al reintegrarle su imagen original. La única huella que le queda de las intervenciones es una cicatriz en el cuello que esconde tras un llamativo collar de perlas, ajustado al cuello, que le aprisiona tanto como le adorna. En la de Almodóvar encontramos un caso similar en doña Casilda, quien en la fiesta tras su boda le agradece los arreglos de cirugía estética realizados por el doctor, sin los cuales no hubiera conseguido casarse. Se ve en ambas una clara dependencia de la figura del doctor por darle un aspecto físico agradable, una visión externa a la condición de mujer basada exclusivamente en criterios estéticos. Como consecuencia de los beneficios de las técnicas médicas llevadas a cabo por el doctor, éste ejerce sobre ellas un poder de dominio-fascinación. En el caso de la obra francesa esto las llevará a ser cómplices de sus asesinatos.

Otro elemento a tener en cuenta en la película española es la presencia de la obra de Louise Bourgeois. Si ya en la novela *Mygale* vemos cómo Ève recurre a la pintura para aislarse y salvarse así emocionalmente de tanto horror, en *La piel que habito* se va más allá y se emplea con esta misma intención la obra de la creadora franco-

estadounidense como significativo intertexto. Vera descubre a través de un reportaje televisivo a la artista plástica. Dicho hallazgo supondrá para ella una auténtica revelación, de tal manera que comenzará a imitar su universo creativo. Es curioso ver cómo, más allá de usar estos intertextos meramente como citas, se aprovecha el trabajo de la artista para matizar sus nociones sobre la identidad sexual. Se usará la técnica constructiva de Bourgeois como metáfora de la construcción de Vera como mujer. Los retazos de tela serán usados por la joven como si se trataran de fragmentos de piel, y serán mostrados de igual manera que cuando el doctor Ledgard trabajaba sobre el cuerpo de Vicente. Las esculturas quedan compuestas como un mosaico donde lo más destacable resulta ser la textura de los tejidos conformantes y las suturas entre ellos, haciendo extensible ese carácter de hibridación no sólo a la piel-cobertura de las figuras, sino también a la de la propia identidad sexual.³⁵⁰ Además, este intertexto confiere un significado añadido a la película, ya que la obra de Bourgeois ha sido vista por muchos críticos como una forma de sanar sus traumas familiares, como un arte para la sanación, una ruptura con modelos patriarcales (Speaks, 2009).

Es interesante observar cómo se hace hincapié en el género como construcción usando diferentes recursos, desde lo meramente argumental al uso de otros elementos del código cinematográfico como el vestuario. Desde el arranque vemos a Vera enfundada en un *body* color de carne que se confunde en la distancia con su propia piel. En el traje se distinguen claramente las uniones de las piezas, remarcando esas costuras que indican que el sujeto que observamos es resultado de la manufactura.³⁵¹ Más tarde esa primera intuición será respaldada cuando veamos al doctor Ledgard experimentando con unos fragmentos de piel sintética que coloca sobre un maniquí; y confirmada más tarde con las intervenciones que ejecuta sobre Vicente/Vera. Al igual que en la escena comentada de la Agrado en *Todo sobre mi madre*, lo que le interesa de estas mujeres es el estatus de construcción de las mismas, atento más a cuestiones de género que de sexo.

En esta línea de interpretación habría que entender otros ejemplos de asimilación de la mujer a obras de arte en su cine. En *La piel que habito* empleará analogías visuales

³⁵⁰ Las obras de Bourgeois que aparecen en la película muestran un alto grado de indeterminación sexual.

³⁵¹ El primer *body* que usa Vera es negro, como en señal de luto por la identidad perdida. A continuación pasará a usar uno de color beige, integrándose más armónicamente con el tono natural de su piel, connotando la progresiva domesticación de su carácter.

entre Vera, enmarcada a través de los monitores que espían su rutinaria vida, con dos reproducciones de cuadros de Venus que cuelgan de la pared de la parte alta de la escalera. Como es de suponer, el uso de estos dos óleos no es casual. Las dos reproducciones, pertenecientes a las obras *Venus de Urbino*³⁵² y a *Venus recreándose con el amor y la música*³⁵³, se corresponden con uno de los motivos más recurrentes en la historia del arte, la diosa romana entendida como epítome del amor y de la belleza. En ambos ejemplos se muestra a una Venus exuberante y rubia en consonancia con los cánones de belleza del momento. Si bien las escenas pictóricas pueden ser descritas como una interpretación neoplatónica del mito, no hay quien ha dejado de ver un simple cuadro de corte erótico³⁵⁴ camuflado bajo el tema mitológico (Díez y Martín (eds.), 2006). Con este sentido habría que entender el acontecimiento del 10 de marzo de 1914 cuando la *Venus del espejo*³⁵⁵ de Velázquez, autor que se inspiró en las pinturas de Tiziano³⁵⁶ para su célebre cuadro, una sufragista militante británica, Mary Richardson, atacó el cuadro asestándole diversas puñaladas. Este acto de vandalismo constituiría una protesta, como la autora del mismo declaró, contra la detención de Emmeline Pankhurst, una de las fundadoras del movimiento sufragista británico: "I have tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the government for destroying Mrs. Pankhurst, the most beautiful character in modern history" (en Tanner y Osborne, 1998:20). Se ve aquí un ejercicio de protesta contra una obra que representaba el poder de un estado que ninguneaba a las mujeres cosificándolas, convirtiéndolas en obras de arte mudas sin voz ni voto. De esta manera

³⁵² La obra *Venus de Urbino* (*Venere di Urbino*), datada, en 1538, se encuentra en la Galería Uffizi. 165 cm x 119 cm.

³⁵³ *Venus recreándose con el amor y la música*, fechada alrededor de 1555, se exhibe en el Museo del Prado. 150,2 cm x 218,2 cm. Esta combinación de Venus y música será recurrente en la obra de Tiziano, conservándose cinco composiciones dedicadas con estos motivos ajustándose a un mismo esquema, donde las variaciones oscilan entre el acompañamiento de un organista o un tañedor de laúd, y el motivo del perro por el de Cupido. Las obras se hallan en el Museo del Prado, en el Staatliche Museen de Berlín, el Metropolitan Museum de Nueva York y el Fitzwilliam Museum de Cambridge) (www.museodelprado.es).

³⁵⁴ "Huelga decir que las raíces teológicas que se detectan en esta composición no pueden negar la realidad de un cuadro que al primer golpe de vista es puro erotismo" (Prater, 2007:122).

³⁵⁵ National Gallery de Londres (1647-1651). 122cm x 177cm.

³⁵⁶ "La analogía de la *mise en page* con el lienzo de Tiziano de los Uffizi es evidente, especialmente en lo que se refiere al lecho del primer plano que es paralelo a la superficie del cuadro y a lo largo del desnudo femenino, y también la cortina del fondo. Sólo falta el espejo" (Tolnay, 1961:37). En la misma línea se manifiesta Soria (1953), dando clara muestra de ser una visión muy bien asumida desde los supuestos de la crítica del arte.

podemos decir que "the slashing of Venus for her becomes an allegorical refiguring, an attack on the state's perceived conception of its female subjects as objects" (Houen, 2002:128).



La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011)

Esta configuración de la mujer como un ideal de belleza lo encontramos también en la película *Los abrazos rotos*, una reescritura del mito de Pigmalión como ya hemos comentado anteriormente. Aquí asistimos a la historia de Mateo, un director de cine, y su pasión por Lena, una joven y ambiciosa actriz que se dejará modelar convirtiéndose en trasunto de estrellas del cine clásico hollywoodiense como Audrey Hepburn o Marilyn Monroe. El cambio de peinados y maquillaje le hará transmutarse en diferentes modelos de feminidad, con la diva escénica como referente. Si tomamos la máxima del historiador y crítico de arte Victor Ieronim Stoichita cuando dice que "La historia de Pigmalión es el mito fundador del simulacro" (Stoichita, 2006:289) no podemos dejar de analizar la película y la construcción de la femineidad como tal. Si en *Todo sobre mi madre* la Agrado es mujer porque ha modificado su cuerpo para hacer coincidir su *parecer* con su *ser*, en *La piel que habito* se *es* únicamente por la apariencia. Se convierte en un interesante correlato de la condición femenina como simulacro. Es significativo a este respecto que el patrón de femineidad usado en el film provenga de modelos cinematográficos clásicos, aquí con el objetivo de hallar una Venus fundacional a través de una nueva técnica médica.³⁵⁷ La omnipresencia de las pantallas que vigilan la casa le servirá al director español para subrayar esta noción de simulacro, desde la que hay que entender la idea posmoderna de cuerpo e identidad ya varias veces aquí convocada.

³⁵⁷ Aquí se pueden vislumbrar claramente las resonancias de películas como *Bride of Frankenstein*. El cine de Almodóvar, entre otras características, se caracteriza por ser un cine infectado de cine.

Es aquí donde se manifiesta lo irónico posmoderno³⁵⁸ que haría de él una estrella cinematográfica. Desde este presupuesto estético es recibido su cine, llevando a veces a interpretaciones erróneas, como se pudo ver en Cannes con el trágico final de *La piel que habito* cuando, sobre un plano medio corto de conjunto, Vera, enfundada en un ajustadísimo traje floreado de Dolce&Gabbana, muy peinada y maquillada, con un aspecto hiperfeminizado, le dirá a su madre: "Soy Vicente". La seriedad de la propuesta no fue muy bien entendida, como se puede colegir de ciertas carcajadas que provocó en el auditorio este final (Brito, 2011). Un lamentable error interpretativo ya que esta lacónica frase es sobresaliente por mostrar la ruptura con la identidad de género unívoca, mostrándose como una compleja estrategia discursiva que convoca al espectador a ironizar sobre los personajes que aparecen en pantalla de forma mucho más reflexiva que carnavalesca, tal y como nos tiene acostumbrado su cine. El fundido a negro final actúa como recurso psicologizante con este objetivo.

Si algunos han querido ver en este cine un carácter original por el uso de transexuales o neo-mujeres como protagonistas, lo realmente rompedor no es el empleo de estas de forma icónica, ya que apoyarían una percepción tópicamente hiperfeminizada, con un fetichismo notable. La verdadera transgresión apela a condiciones más profundas, ya que la razón principal consiste en que sus protagonistas pasan de ser *objetos deseados* a sujetos activos -al modo del *actante* héroe (Propp, 1928)-, rompiendo con la lógica instaurada en el Hollywood clásico³⁵⁹. Parece que desde este punto de vista la mayoría de sus películas serían éticamente loables. ¿Pero cómo interpretar pues esa concepción estética tan personal de la mujer que ha atraído a millones de espectadores a las salas de cine y a numerosos académicos a analizar su obra? Su cine hay que enmarcarlo dentro de una teatralidad posmoderna, una forma de ver el mundo que enlaza con una sensibilidad *camp*. La presencia de identidades

³⁵⁸ Concebiremos aquí lo irónico a la manera de Paul de Man, como una disrupción, "entendida como un estar diciendo siempre otra cosa distinta de la que se dice, como un denegar constante los intentos de fijar un significado estable, recto, como una negatividad infinita y absoluta" (Raga Rosaleny, 2007:493).

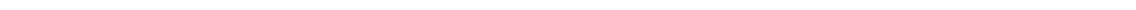
³⁵⁹ Sería el modelo acuñado por Noël Burch como Modo de Representación Institucional (1999). Para una visión negativa del cine de Hollywood clásico no queda otra que citar a Laura Mulvey, una de las figuras más importantes de la crítica de género en el séptimo arte. Son significativas estas palabras sobre este periodo de la historia del cine y el mito de Pandora concebido como objeto pasivo de adoración fetichista: "El cine de Hollywood, que ha basado su atractivo y promovido su fascinación enfatizando el aspecto erótico de la estrella femenina, se ha concentrado en un aspecto de la feminidad altamente estilizado y artificial. La mascarada ha sido exagerada por el brillante acabado del medio cinematográfico, comparable a la lustrosa superficie del fetichismo" (Mulvey, 1995:82).

sexuales difusas participaría pues de esto, ya que como diría Susan Sontag al tratarse de personas lo *camp* "responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado" (Sontag, 1964:360), como es patente en las diferentes tipologías establecidas y expuestas al inicio. Sólo así, en esta tensión entre la exuberancia y el comedimiento, es entendible un cine que centra sus obsesiones en la enunciación de la construcción del discurso, donde la definición de la mujer es completada a través de sus rasgos externos, su cuerpo³⁶⁰, configurando un "Ser-cómo-Representación-de-un-Papel", como "la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro" (*ibíd.*). Nos hallamos ante un ejemplo de representación como ficción de la cotidianeidad (Pérez Bowie, 2010:59), donde las identidades son manipuladas en función de ciertos intereses buscados.

³⁶⁰ Esta idea habría que ponerla en relación a la totalidad de su obra donde la corporalidad se convierte en escenario de acción. Alfredo Martínez ha trabajado sobre su filmografía desde este punto de vista: "El cuerpo es para Almodóvar un lugar privilegiado de acontecimientos, un escenario (si no *el* escenario) donde la narración cobra todo su sentido, y por ello no es de extrañar ese interés suyo por un género que hace de la mutilación, la disección y el dolor real o temido el centro del desarrollo narrativo" (Martínez Expósito, 2004:196).

Capítulo 10.

CONCLUSIONES.



10. CONCLUSIONES.

Itamar Even-Zohar, en "Laws of Cultural Interference" (2010b), una nueva versión de un artículo publicado originalmente algunas décadas atrás en *Poetics Today* (*ibíd.*,1978), extiende la noción de interferencia polisistémica de la literatura a otros tipos de disciplinas artísticas en toda clase de sociedades. Su objetivo es recopilar algunas leyes generales que están presentes en cualquier proceso de interferencia cultural. Y aunque no muestra una excesiva convicción en torno a la posibilidad de descubrir reglas universales, sí en cambio cree en la viabilidad de hallar patrones repetitivos que pueden guiarnos hacia el establecimiento de ciertas leyes que, esta vez sí, actúan en determinadas circunstancias cuando se produce el contacto entre diferentes sistemas culturales. Para la redacción de las conclusiones de nuestra tesis doctoral, usaremos pues este trabajo de Even-Zohar, dadas las amplias perspectivas que nos ofrece para el análisis de todo lo expuesto hasta ahora.

El investigador israelí defiende la existencia de nueve aspectos que nos pueden llevar hacia la definición de ciertas *Leyes de la Interferencia*, que son las que actúan en cualquier encuentro entre sistemas culturales, y que nosotros intentaremos aplicar a nuestro objeto de estudio, la noción de teatralidad en el cine, en este caso de Almodóvar. Como hemos dicho, partimos de la idea de que esta teatralidad es resultado del uso de algunos elementos del repertorio cultural que enlazan con el sentido de arte como artificio, y de una visión del teatro entendido como una performativización de actores y espacio. Y acerca de la construcción del repertorio cultural español, hemos observado cómo ha actuado en este sentido el determinante impacto tanto de algunos sistemas culturales extranjeros (apelamos aquí a un punto de vista intersistémico) así como de algunos elementos del repertorio español que han influido en la configuración del lenguaje cinematográfico de las películas de Almodóvar. Desde estos puntos de partida sintetizaremos todos los resultados.

Even-Zohar distingue tres grupos de características presentes en la interferencia, haciendo alusión el primero de ellos a los principios generales que actúan en este tipo de fenómenos. En primer lugar, declara que la interferencia siempre es inminente. A veces éstas no se muestran de forma evidente, esencialmente porque tienen lugar en la

periferia, aunque siempre estarán en el horizonte del sistema completo. Esto puede ser aplicado al uso del modelo del cine *underground* en las primeras películas de Almodóvar. El hecho de que la interferencia tuviera lugar al margen de los canales no oficiales (no canónicos) de transmisión -como hubiera sido el ámbito académico, por ejemplo- no interrumpe este proceso.

De acuerdo a este segundo aspecto las interferencias, a su vez, deben actuar en su mayoría de forma unilateral. Si continuamos con el análisis de la presencia de este cine *underground*, podemos comprobar cómo el cine de Almodóvar no influyó en el subsistema de la contracultura de EE. UU; pero esto se puede explicar desde el hecho de que la producción del director español no fue coetánea a estos movimientos culturales, ya que la canonización de sus películas en este país tuvo lugar algunos años después que estos llegaran a España. En cambio, si centramos nuestra atención en la conexión entre el teatro y su cine, tenemos que decir que la relación no ha sido tan asimétrica como se podría presuponer, porque el mundo del espectáculo -Broadway, por ejemplo- han tomado sus películas como modelo para crear nuevas obras.

Atendiendo a la tercera característica expuesta, Even-Zohar declara que no todas las interferencias tienen lugar en todos los niveles de la cultura o, al menos, con la misma intensidad. Ocurre esto si observamos el funcionamiento de algunos elementos del repertorio dentro del colectivo LGTB. El cine de Almodóvar ha sido influido por diferentes manifestaciones de arte *queer*, y sus películas, en cambio, a pesar de haber alcanzado un éxito notable entre crítica y público en diversos países, han impactado indudablemente con mayor fuerza en la subcultura gay.

Más tarde, en ese mismo artículo, se exponen cuatro condiciones acerca de la emergencia y la ocurrencia de las interferencias. La primera revela cómo los contactos generarán interferencias más tarde o temprano si no hay condiciones que provoquen una resistencia determinada. Vamos a resaltar esta segunda parte, exactamente en torno al concepto de resistencia. La filmografía de Almodóvar muestra un notable rechazo a la historia del cine español realista y su tradición, en la que se ofrece una visión crítica del momento histórico en el que se desarrollan sus producciones -especialmente la que se generó en torno a la Transición. Aún así, vemos cómo a partir de cierto momento, la historia del país es mostrada de forma más o menos velada a través de sugerentes

estrategias, como en el arranque de *Carne trémula*, donde se realiza una crítica al gobierno de Aznar recurriendo a un episodio del franquismo que tenía resonancias en ese momento en España por la presencia en el mismo de Manuel Fraga Iribarne.

El quinto aspecto expuesto por Even-Zohar nos habla acerca de que las interferencias son favorecidas cuando un sistema necesita elementos que no están disponibles en su propio repertorio. En España, después de años de oscuro nacionalcatolicismo, el arte producido por la subcultura de países como EE. UU. o Reino Unido se convirtió en una gran fuente de recursos para solventar las necesidades de una nueva generación de españoles. Reclamaban nuevos elementos culturales que fueran incorporados al repertorio nacional y que les permitiese ponerse a un primer nivel en el contexto internacional tras años de aislamiento. En esta llegada de repertoremas y modelos foráneos fue determinante que además estos países ocupasen una posición de prestigio (sexto aspecto del artículo de Even-Zohar).³⁶¹ Pero además de por cuestiones de reputación, también dichas interferencias se produjeron por motivos de dominio (séptimo aspecto), cómo ocurriría con la influencia del cine clásico de Hollywood en estas películas, provocada por su posición hegemónica en todo el mundo desde los años treinta hasta nuestros días.

Pero sin lugar a dudas los dos aspectos más interesantes hacen referencia a los procesos y a los procedimientos que actúan en torno a la interferencia. Por una parte, la octava característica dice que la interferencia, que puede tener lugar en una sola área de la cultura de destino, puede extenderse a otras. Hemos explicado cómo Almodóvar tomó el imaginario de la cultura *trash* y *queer* norteamericana (zona periférica), como es el caso de los travestis, y tras impactar en la subcultura gay de ese país con películas como *La ley del deseo*, lograría años más tarde ganar el Oscar (zona central) con la película *Todo sobre mi madre*, repleta de ejemplos de sexualidades *no normativas*. Y por otra parte, el último aspecto expuesto muestra cómo un determinado repertorio no mantiene necesariamente siempre la misma función que en la cultura original. Esto podemos verlo también en las películas realizadas por el director español al usar el Modo de Representación Institucional tomando sólo aquellos aspectos que le interesaban, dándole además un nuevo significado. Entre las estrategias puestas en

³⁶¹ Vemos esto también en la presencia de citas a repertoremas franceses en las películas de Almodóvar.

marcha que modificaron la función de este modelo en su contexto original se halla el desvelamiento de la enunciación, introduciendo a menudo, una teatralidad patente en muchas de las películas de su filmografía.

En resumen, podemos ver en los filmes de Almodóvar cómo las interferencias de diferentes sistemas culturales, y a través de la presencia de ciertos elementos de sus repertorios que enlazan con la idea del arte como constructo, son usadas con un objetivo estético e ideológico que enlaza con la idea de *theatrum mundi*. Se oponen así estas producciones al sistema dominador de Hollywood, ejerciendo para ello una cierta hostilidad a la fijación de formas convencionales en su cine y realizando una declaración expresa de la teatralidad como marca de la Posmodernidad (Pérez Bowie, 2010:43-4) . Son ubicadas en un estado fronterizo que nos permite hablar de teatralidad en el cine, pero en el sentido dado por Gilles Deleuze, una teatralidad totalmente distinta de la teatralidad del teatro (1985:194), como analizaremos en los siguientes párrafos.³⁶²

Evidentemente, no se aparta radicalmente de la tradición a la hora de rodar sus filmes, porque como dijo Gideon Toury, el respeto a las normas preexistentes siempre es necesario. Si no, el resultado sería una variación extremadamente libre que dificultaría su interpretación (Toury, 1995:97). Y además no podemos olvidar que sus películas, aunque controvertidas y originales, no son experimentales. Así podemos observar cómo su cine muestra cierta consideración hacia algunas reglas clásicas del lenguaje cinematográfico. Desde un punto de vista aristotélico, aunque en su cine la característica unidad de acción de la fábula es disuelta -con algunas técnicas narrativas, por ejemplo, como la *mise en abyme*-, se sigue respetando una de las leyes aristotélicas: la necesidad de una estructuración lógica de los hechos en una lógica narrativa basada en la acción-reacción. La verosimilitud, en este sentido, será reforzada mediante este mecanismo.

Una interesante contradicción entre verosimilitud y artificio es presentada de esta forma en una de las filmografías contemporáneas más desafiantes, que nos fuerza a interpretar estas películas contemplando las diferentes capas que están en la base de este

³⁶² Por ejemplo, y en este sentido, es interesante cómo Deleuze desarrolla aquí el uso de la profundidad de campo como elemento que, usado en exceso, puede "in the end strenghten the feeling of reality" (*ibíd.*:299). El investigador francés se apoya en elementos formales y discursivos para apoyar esta idea de una teatralidad genuina para el séptimo arte.

cine, donde la tradición se combina con los más diversos tipos de interferencias provenientes de diferentes sistemas culturales, adoptando todo tipo de referencias. En este sentido vemos cómo el estilo de Fassbinder -la sensibilidad *queer*, la presencia de la mujer como protagonista, el melodrama...- o la danza de Pina Bausch -*Masurca Fogo* o *Café Müller*- se constituyen en dos ejemplos de cómo su cine ha sido interferido por modelos foráneos, en este caso pertenecientes al modelo cultural alemán. Otro tanto podemos decir acerca de la cultura francesa, que también tuvo un importante impacto en estas películas: la música -Jacques Brel-, el teatro -Jean Cocteau-, el arte -Louise Bourgeois- o la moda -Chanel o Jean-Paul Gautier- son sólo unos pocos ejemplos de intertextos presentes a lo largo de su filmografía.

Tras revisar estos ejemplos de interferencia, nuestra siguiente preocupación, desde un punto de vista polisistémico, reside en lo siguiente: ¿sería legítimo hablar acerca de la interferencia de algunas prácticas culturales cuando estamos viviendo en un mundo globalizado?, ¿son Pina Bausch y Fassbinder realmente ejemplos exclusivos de la cultura alemana?, ¿o forman parte de una identidad cultural común? Evidentemente, la forma en la que el mundo funciona hoy difiere muchísimo de la situación habitual hasta los años ochenta. Hemos visto cómo progresivamente se ha ido configurando un nuevo marco cultural internacional que al emerger ha ido ocultando otras formas culturales nativas. En este sentido, podemos decir que el nacimiento en un determinado país de un artista (*productor* en el esquema polisistémico) o modelo no garantiza la inscripción de ninguna característica propia de la idiosincrasia de su nacionalidad. Véanse los fenómenos virales de internet, como los *flash mobs*, por ejemplo, cuya propia naturaleza, desde su creación, trasciende lo local. Y todo debido a la aparición de unos nuevos dispositivos tecnológicos y unos nuevos canales de comunicación (*mercado* e *institución* en el citado esquema) que hacen de estas prácticas comunicativas unas formas culturales de gran complejidad, de carácter transnacional e interactivo.

Hemos sido testigos de cómo la cibercultura se ha convertido en el discurso dominante de nuestra era, como resultado de una fase avanzada de los modos de producción capitalista en las sociedades más desarrolladas, como Domingo Sánchez-Mesa vislumbró (2004:14). En este contexto epistemológico, la producción de la interferencia intersistémica se convierte en extremadamente compleja en el momento en el que tenemos que delimitar claramente un sistema de otro. Se hallan tan

extremadamente interconectados que es realmente imposible no sólo establecer sus fronteras, sino negar que en sus propios núcleos hay elementos que son compartidos por otros sistemas, además, y con una tendencia creciente, de forma simultánea y espontánea. Los procesos de canonización, desde este punto de vista, son de esta manera convertidos en procedimientos cooperativos en los que lo que sucede en un determinado país tiene una inevitable resonancia en otro, especialmente si aquél ostenta una posición de dominio o prestigio. Desde este contexto transnacional debemos partir a la hora de hablar de políticas y fenómenos culturales, que se reúnen en torno a categorías cada vez más amplias, tales como la religión -el mundo islámico, por ejemplo- o la orientación sexual -la escena *queer*, por su parte-, que trascienden el nivel individual para entroncar con una determinada sensibilidad globalizada.

¿Qué implica entonces hablar del sistema cultural español? ¿Sería legítimo referirnos a él? ¿O es sólo una falacia que nos ayuda a simplificar la realidad para iniciar nuestros estudios, aunque estemos trabajando sobre una categoría errónea? Evidentemente no tenemos que ser tan maximalistas, y debemos, al menos en este momento, ser tan prácticos como nos sea posible. En el estudio de las interferencias intersistémicas siempre debemos aceptar un punto de partida, y es el de la identificación de al menos un par de sistemas culturales. En este caso, el imaginario social acerca de un determinado marco cultural, y construido a lo largo de la historia, se nos ofrece como una excelente herramienta para apoyar un concepto fundamental: la asociación del sistema a la idea de nación. Como hemos visto implícitamente a lo largo de los ejemplos tratados, ambos están íntimamente conectados y presentando una gran variedad de relaciones entre ellos. Como muestra véase el imaginario internacional sobre la cultura española, vinculado a los toreros, la paella o el flamenco, pero también a Lorca y Franco, o a Penélope Cruz para ciertos sectores de la población. Vemos cómo en la presencia de todos estos elementos se percibe una evolución clara en el concepto de *lo español*, su carácter diacrónico, lo que hace aún más interesante esta categoría.

El cine de Almodóvar, a pesar de la gran cantidad de contactos que establece con todo tipo de producciones, ha sido visto como símbolo de la cultura española. La presencia del toreo -*Matador* o *Hable con ella*-, la gastronomía -el gazpacho en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*- o la liturgia tradicional católica -*La mala educación*- han sido suficientes para que sus producciones fueran vistas como ejemplos evidentes

de este sistema. Si la mayor parte de la crítica y académicos ha reparado en ello, lo almodovariano como epítome de lo español, sólo un reducido sector ha puesto su atención en el hecho de que además todos los modelos y los productos culturales que han sido asimilados en este cine pueden ser vistos como ejemplos de formas de arte performativo. Y lo más llamativo aún, todos los ejemplos de cultura que no están relacionados tradicionalmente con el teatro han sido incorporados tomando sus componentes más artificiosos. De esta manera, este tipo de cine ofrece una resistencia a los modos hegemónicos de representación fílmica, una resistencia contra el cine tradicional de Hollywood que, paradójicamente, es tomado para luego subvertirse. Esta característica se constituye pues en uno de los rasgos más significativos de su propio cine. La teatralidad se convierte en el resultado de la copresencia de una serie de atributos que señalan al cine como construcción, permaneciendo la performatividad del actor y del espacio como esencia que es mostrada sin mediación, salvo la inevitable del dispositivo tecnológico fílmico. Esto se puede ver en el respeto a ciertos patrones que actúan en su cine, especialmente cuando estos son usados para enlazar con la idea de lo teatral.

Como hemos dicho, la Teoría de los Polisistemas es considerada como un ejemplo canónico de teoría sistémica (Tötösy de Zepetnek, 1992, 1994). Pero dentro de este marchamo existen otro tipo de marcos interpretativos con los que establece conexión de diferente manera. Entre los vínculos más claros, los que se establecen con la Semiótica de la Cultura³⁶³ de Lotman. El propio Even-Zohar así lo reconocía:

It is no wonder that my own Polysystem theory should overlap parts of Lotman's literary as well as semiotic theories, although most of his writings became known in my part of the world only in the mid-seventies. After all, they emerge out of very similar premises and almost the same tradition. (1990f:2)

Entre estos puntos de conexión, el proceso de canonización es un más que evidente denominador común, debido a la estructura estratificada del sistema con un centro y una periferia y a una concepción funcional del fenómeno artístico. Pero en cambio Lotman describió la teatralidad desde el punto de vista de la Pragmática, algo

³⁶³ Progresivamente, el investigador israelí se ha ido aproximando a las ideas de Lotman y su Semiótica de la cultura, especialmente por la forma en la que éste concibe el mundo: "it views 'the world' as a set of signs wich [...] bombard us daily, and therefore need to be interpreted in order to make life possible" (Even-Zohar, 2010c:71).

que lo aleja de la concepción de nuestra tesis, puesto que basamos nuestro análisis en los contactos entre sistemas, donde la función del espectador/*consumidor* sí es esencial, pero sólo una parte del fenómeno. Para el investigador ruso el concepto de *ensemble* se convierte en esencial a la hora de hablar de teatro y cine, en el sentido de que podemos encontrar en ambos medios tanto signos aislados como otro tipo de ellos que no pueden ser separados del resto. Este ensamblaje de elementos es configurado en una nueva entidad de gran complejidad que establece un supra-significado (Lotman, 1980:82-3). Y como consecuencia de esto, estos textos artísticos muestran una gran resistencia a la hora de interpretarlos. No obstante, este problema se minimiza cuando en el teatro se usan signos convencionales. Estos, al estar aislados, permiten un análisis más sencillo, como se puede observar en el uso de las máscaras teatrales griegas, o en la *commedia dell'arte*, donde los personajes y las emociones son codificados de manera simple.

En nuestra opinión, el uso de signos aislados es una de las causas del efecto de teatralidad. Son signos codificados que actúan mostrando los mecanismos expresivos de estas artes miméticas, donde existe una prevalencia del valor de la convención frente a su aspecto naturalizado. En este contexto, el aspecto grotesco de actores o situaciones nos lleva a pensar en un tipo de máscara que hace uso de las convenciones para mostrarnos las emociones más profundas de los personajes. La verosimilitud queda suspendida a causa del deseo de crear una atmósfera teatral. Y en esta situación, es básica la revelación de los espectadores en su estado espectadorial, creándose así un fenómeno comunicativo genuino (y enlazando así con lo dicho por Lotman).

Si encontramos este tipo de signos en el cine, estaremos viendo una película teatral. Federico Fellini, Ingmar Bergman, Quentin Tarantino, Alain Resnais, Rainer Werner Fassbinder, François Ozon, Pier Paolo Pasolini, Peter Greenway o Pedro Almodóvar son directores que han usado todo el potencial de estos recursos teatrales. Sus películas se constituyen en excelentes ejemplos de cómo la interrelación de las diversas artes puede ser expuesta sin ningún tipo de complejo de culpabilidad. Fueron conscientes de que el modelo del cine clásico de Hollywood estaba desperdiciando parte del poder creativo del lenguaje cinematográfico, y crearon un cine nada convencional para demostrar que diferentes modelos de arte podían ser aplicados en sus películas y seguir siendo cine.

Una de las consecuencias más inesperadas de todo esto es que el centro del sistema -el canon- sería compartido por todo este tipo de cine que se aleja del modelo clásico, tras lograr el reconocimiento mediante los premios de la industria o el mundo académico -*institución*-, mostrando cómo el *mercado* -y el indiscutible éxito de las películas de Hollywood en la taquilla mundial- no puede determinar exclusivamente el gusto de las personas de las generaciones venideras. Éste se determinará por el contacto entre diferentes sistemas culturales y entre los factores del propio polisistema, es decir, "the complex network of relations between the state of the receptive system, the nature of the transference activity [...] and the relation between power and market" (Even-Zohar, 2010c:76). Es en este sentido cuando otro tipo de cinematografías pueden ejercer interferencias en el sistema. Así, en EE. UU. la defensa por la crítica del estilo de algunos directores "teatrales" -resultado de la conjunción de un peculiar modo narrativo con ciertos rasgos visuales- actuará decisivamente en la legitimación en un sistema dado de la teatralidad como un elemento válido del lenguaje cinematográfico.³⁶⁴ Vemos pues cómo hay una tensión entre la importación de modelos y la invención, dos aspectos del proceso de creación de repertorios (*ibíd.*:72).

Para Roman Jakobson (1958:97) muchas características de la poética no pertenecían exclusivamente a la ciencia del lenguaje, sino que éstas eran extrapolables a la propia teoría de los signos, es decir, a una Semiótica general. Con esta perspectiva comparatista, y tal como hemos comentado ya, hay elementos del código que pertenecen al teatro, pero que a su vez también le son propios al cine³⁶⁵. Desde este punto de vista tenemos que valorar si las adaptaciones teatrales pueden ser consideradas resultado del proceso de una traducción intersemiótica, dados los elementos que comparten entre sí estas dos formas de arte. Patrick Cattrysse se halla entre los que han asumido que esto era totalmente posible, partiendo de los estudios polisistémicos de Gideon Toury. Su tesis doctoral (1992a), como hemos comentado en el capítulo inicial,

³⁶⁴ Aunque es difícil encontrar claras interferencias del estilo almodovariano sobre otros realizadores u otros sistemas culturales, podemos ver cómo en los últimos años en España directores como Paco León - *Carmina o revienta* (2012) o *Carmina y amén* (2014)-, Carlos Vermut -*Magical Girl* (2014)- o Eduardo Casanova -el cortometraje *Eat my shit* (2015)- han evidenciado la influencia de sus primeras películas. La distancia espacio-temporal parece ser necesaria también para dar forma y asimilar un modelo.

³⁶⁵ Jakobson, en esta célebre charla, realizó un ejercicio comparatista entre diferentes formas de arte. Tomando como punto de partida la Poética, abrió la posibilidad al estudio de otras formas no verbales. A partir de este razonamiento, la adaptación cinematográfica, la música o la pintura pasaron a formar parte de su objeto de estudio, ofreciendo así una visión más amplia en el estudio de los fenómenos artísticos.

intentaba demostrar "that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only" (1992b:54), sino que podía extenderse a cualquier fenómeno intersemiótico. Ponía así su atención en las políticas de selección y adaptación, la función dentro del contexto fílmico y los significados que el producto adquiriría tras la selección y el empleo de estas reglas de adaptación.

Desde esta visión polisistémica, Toury (1995) nos ofrece algunas ideas especialmente reveladoras para nuestro objetivo. En su opinión toda traducción es una actividad que presupone la existencia de al menos dos lenguajes, y ello conlleva la presencia de dos diferentes traducciones culturales. En este proceso la presencia de las normas es indispensable, dado que el comportamiento del traductor normalmente tiende a mostrar ciertas regularidades, de tal manera que los miembros de esa cultura, aunque no son capaces de formular explícitamente cuál ha sido la desviación, pueden identificar cuando un traductor no está respetando las prácticas asumidas o respetadas como habituales (Toury, 1995:97-8).

Si analizamos las películas de los directores que hemos citado, podemos verificar el respeto y asunción de algunas normas procedentes del Modo de Representación Institucional, pero al mismo tiempo aparecen modelos de representación y adaptación de discursos artísticos que no pertenecen a nuestra concepción tradicional de cine. Estos elementos son incorporados a las películas con total originalidad, aunque debemos ser cuidadosos en este sentido, porque, como ha dicho Toury y aquí hemos recordado, la ausencia de normas puede desembocar en una variación extremadamente libre y, por tanto, inoperativa (*ibíd.*:1995:97). Vemos en estas películas cómo no existe un completo rechazo al cine clásico. Estas prácticas artísticas se hallan en la frontera entre distintos modelos de cine, donde la teatralidad se deriva del contacto de diferentes sistemas y la adopción de ciertos elementos o repertorios donde el artificio es favorecido en detrimento del realismo propio del cine convencional.

Concluyendo, podemos decir que, atendiendo a la política de selección de estos elementos del sistema, estos han sido escogidos con un objetivo deliberado. Este comportamiento es el resultante de una visión de *theatrum mundi*, en la que el mundo es contemplado como una compleja red de interrelaciones conformada por *performances* sociales. Así, el cine se convierte en uno de los medios más apropiados para la reflexión

acerca de la fragilidad de la construcción de las identidades, o quizás para apoyar la idea de que la vida forma parte de las convenciones de la representación escénica, donde todo funciona como en una especie de obra sobre un escenario, donde se adoptan una serie de roles determinados (Abuín González, 2005:139). El cine, a través del teatro, recurre a la noción de la narración de la experiencia vital mostrando para ello una serie de recursos iconográficos inobjetable. Y es aquí cuando debemos recordar que el teatro y el cine son dos formas de representación visual también marcadas por lo temporal. La temporalidad es la organización de la dimensión humana de la experiencia, en el sentido dado por Paul Ricoeur (1983:46-7), y mientras el teatro es un *ser en presente*, y de una forma inmediata, el cine es un *ser en pasado*, y de una manera mediada. Pero a pesar de estas diferencias hay siempre una realidad que es imprescindible, la presencia de objetos y personas. Son reales, pero su función, ya sea sobre las tablas o en la pantalla, adquiere un valor de signo. Se crea un frágil equilibrio entre lo que son y lo que representan. Cuando una película prefiere favorecer la mostración de sí misma como representación en lugar de reflejar la realidad, se acerca al teatro -en su concepción tradicional- y podríamos así hablar de teatralidad en el cine.

Este trabajo representa sólo una aproximación a la idea de la teatralidad en el cine. No obstante puede contribuir a que se inicien otros análisis que profundicen en el significado de este concepto. Sólo hemos destacado algunas ideas sobre el particular y cómo debe ser observado desde un punto de vista polisistémico, dentro de un proceso de pensamiento relacional. Desde este punto de vista, este fenómeno se vuelve plural y dinámico, vinculado al sistema cultural y a la percepción del público, y se convierte en un complejo e interesante objeto de estudio que puede a su vez volver a ser analizado desde diferentes marcos teóricos que enfatizen otros aspectos de este fenómeno artístico.

Capítulo 11. **BIBLIOGRAFÍA.**



- Abad Carlés, Ana (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza.
- ABC (1980). "Muy poco público en la presentación de la Movida madrileña". *ABC de Madrid* (29/10/1980):69.
- (1982). "Comix". *ABC de Madrid* (04/04/1982):111.
- (1984). "La «movida» madrileña". *ABC de Madrid* (16/05/1984):144-6.
- Abuín González, Anxo (2001). "Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular". En *Lecturas: Imágenes*, ed. C. Becerra, M. Á. Candelas, A. Chas, M. J. Fariña y B. Suárez. Vigo: Universidad de Vigo, pp. 23-51.
- (2004). "Teatro y cine: del formalismo ruso a los estudios culturales". En *Poética y teatro: la teoría dramática del renacimiento a la postmodernidad.*, ed. M. J. Vega. Vilagarcía de Arousa: Mirabel, pp. 362-410.
- (2005). "El filme de teatro: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*". *Anthropos: huellas del conocimiento* (208):138-51.
- (2006). *Escenarios del caos: entre la hipertextualidad y la performance*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- (2011). "Almodramas, o lo tuyo es puro teatro: el teatro en el cine de Pedro Almodóvar". *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (otoño 2011):105-25.
- (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto (2006). "Melo-Thriller: Hitchcock, Genre, and Nationalism in Pedro Almodóvar's *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*". En *After Hitchcock: Influence, imitation and Intertextuality*, ed. D. Boyd y R. B. Palmer. Austin: University of Texas, pp. 173-94.
- (2009). "Ensayo trémulo: Un desencuentro literario entre Buñuel y Almodóvar". *Letras Peninsulares*, 22 (1):91-105.
- Ahern, Mal (2013). "An invisible cinema: Andy Warhol's films, in and out of view". *Millenium Film Journal* (58):94-9.
- Álamo Felices, Francisco (2011). *Los subgéneros novelescos: teoría y modalidades narrativas*. Almería: Universidad de Almería.
- Alba Peinado, Carlos (2005). *Ángel Facio y los Goliardos: teatro independiente en España (1964-1974)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Alcalá Galán, Mercedes (2002). "De lo teatral a lo poético: Poéticas de la representación en el cine de Pedro Almodóvar". En *Del teatro al cine y la televisión en la*

- segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo y D. Romero López. Madrid: Visor, pp. 231-9.
- Alcántara Llarenas, Félix (2013). "El relato en viñetas en la Transición". En *El relato de la Transición / La Transición como relato*, ed. J. L. Calvo Carilla, C. Peña Ardid, M. Á. Naval López, J. C. Ara Torralba y A. Ansón Anadón. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 259-80.
- Alcoz, Albert (2013). "El cine silente de Andy Warhol en la escena experimental norteamericana". *Blogs&Docs*, 26/03/2013. Disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=4938> [consulta 15/09/2013].
- Aldana Reyes, Xavier (2013). "Skin Deep? Surgical Horror and the Impossibility of Becoming Woman in Almodóvar's *The Skin I Live In*". *Bulletin of Hispanic Studies*, 90 (7):819-34.
- Alfeo Álvarez, Juan Carlos (1999). "La representación de la cuestión gay en el cine español". En *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, pp. 287-304.
- Almodóvar, Pedro (1999). *Todo sobre mi madre: guión original*. Madrid: Círculo de Lectores.
- (2006). "Carte blanche à Pedro Almodóvar: les films." En *La Cinémathèque française. Programme mars-avril 2006*. Paris: Cinémathèque française, pp. 17-22.
- (2009). *Patty Diphusa*. Barcelona: RBA.
- (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.
- Almodóvar, Pedro, y Javier Mariscal (1981). *Fuego en las entrañas*. Barcelona: Libros del Silencio, 2013.
- Almodóvar, Pedro, y Pablo Pérez Mínguez (1982). "Toda tuya". *El Víbora* (32):73-82.
- Alonso Valero, Encarna (2012). "Corín Tellado y la novela rosa". *Ogigi: revista electrónica de estudios hispánicos* (12):33-44.
- Alsaesser, Thomas (1996). *Fassbinder's Germany History Identity Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Alsina, Homero, y Joaquín (eds.) Romaguera (1989). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra.
- Altarriba, Antonio (1993). "Le roman-photo en Espagne". En *Le roman-photo: actes du colloque de Calaceite (Fondation NOESIS)*, ed. J. Baetens y A. González. Amsterdam: Rodopi, pp. 41-54.

- Altman, Rick (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Álvarez, Enrique (2010). *DENTRO/FUERA: El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Álvaro, Francisco (1985). *El espectador y la crítica: el teatro en España en 1984*. Valladolid: Sever-Cuesta.
- Amaya García, Marcela (2011). "Análisis discursivo de la construcción identitaria femenina y masculina en fotonovelas de Corín Tellado". *Revista Sociedad & Equidad* (2):103-22.
- Amorós, Andrés (1970). "Novela rosa y fotonovela: Corín Tellado". *Triunfo*, 25 (423):26-8.
- Anastasio, María José (2009). "Pisa con Garbo: el cuplé como performance". *Trans: revista transcultural de música* (13). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance> [consulta: 27/08/2014].
- Andringa, Els (2006). "Penetrating the Dutch Polysystem: The Reception of Virginia Woolf, 1920–2000". *Poetics Today*, 27 (3):501-68.
- Arana, Edorta (1999). "Telediarios y homogeneización informativa en televisión. La dictadura del formato televisivo". *Mediatika* (7):71-8.
- Arana Grajales, Thamer (2007). "El concepto de teatralidad". *Artes, La revista*, 7 (13):79-85.
- Arecco, Sergio (1980). *John Cassavetes*. Firenze: La nuova Italia.
- Arias García, Elisa (2008). "El serial radiofónico como producto de creación análisis de la estructura del primer capítulo de "Ama Rosa"". En *Localización: I+C Investigar a comunicación [Recurso electrónico]: Invetigar la comunicació = Invetigar la comunicació = Komunikazio-Ikerketa : Actas y memoria final : Congreso Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008*. Disponible en: <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/474.pdf> [consulta: 10/01/15].
- Aronica, Daniela (2004). *El Neorrealismo italiano*. Madrid: Síntesis.
- Aumont, Jacques, y Michel Marie (2002). *Dictionnaire théorique et critique tu cinema*. Paris: Nathan.
- Aumont, Jacques, y Marie Michel (1988). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Badley, Linda (1995). *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Westport: Greenwood.

- Baetens, Jan (1993). "Le roman-photo *in situ*". En *Le roman-photo: actes du colloque de Calaceite (Fondation NOESIS)*, ed. J. Baetens y A. González. Ámsterdam: Rodopi, 1996, pp. 36-40.
- (2008). "Novela gráfica: ¿literatura sin texto?" En *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, ed. J. M. Trabado Cabado. Madrid: Arco Libros, 2013, pp. 169-87.
- Baget Herms, Josep María (1993). *Historia de la Televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed-Back Ediciones.
- Baigorri Ballarín, Laura (1997). *El vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Bajtin, Mijail Mijaïlovich (1928). *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica* Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- (1938). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: ensayos de poética histórica". En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 237-409.
- Balfour, Sebastian, y Óscar J. Martín García (2011). "Movimientos sociales y transición a la democracia: El caso español". En *La sociedad española en la Transición: los movimientos sociales en el proceso democratizador*, ed. R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 43-62.
- Ballester Casado, Ana (1999). *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*. Granada: Universidad de Granada.
- Barba, David (2009). *100 españoles y el sexo*. Barcelona: Mondadori.
- Barbieri, Daniele (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Barrera Vidal, Alberto (2000). "Barcelona en la serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán: una visión pesimista de la sociedad española actual". Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, en Madrid 6-11 de julio de 1998. Madrid: Castalia, pp. 486-94.
- Barroso, Jaime (1996). "Cortometraje en televisión". En *Historia del cortometraje español*, ed. P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, SGAE, pp. 256-97.
- Barthes, Roland (1964). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

- (1984). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1987.
- (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Bausch, Pina (1999). "'Dance, dance, otherwise we are lost": discurso per la laurea ad honorem conferita dall'Università da Bologna". En *Café Müller, La sagra della primavera (programma de mano)*. Napoli: Teatro di San Carlo, 2013, pp. 11-5.
- Bazán Bonfil, Rodrigo (2001). *Y si vivo cien años...: antología del bolero en México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, André (1945). *Qué es el cine*. Madrid: Rialp, 1990.
- Beck, Jay (2000). "Mediating the Transitional in Contemporary Spanish Cinema: Pedro Almodóvar and Julio Medem". *Torre de Papel*, 10 (1):134-69.
- Bentivoglio, Leonetta (2002). "Pina Bausch". En *Café Müller, La sagra della primavera (programma de mano)*. Napoli: Teatro di San Carlo, 2013 pp. 17-21.
- Berenguer, Ángel, y Manuel Pérez (1998). *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bernárdez Rodal, Asunción, Irene García Rubio, y Soraya González Guerrero (2008). *Violencia de género en el cine español: análisis de los años 1998 a 2002 y guía didáctica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bettelheim, Bruno (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 2007.
- Biette, Jean Claude (1978). *Douglas Sirk*. Paris: Petite Quinzaine.
- Billington, Michael (2015). "Women on the Verge of a Nervous Breakdown review: West End musical is screwball fun". *The Guardian* (12/01/2015). Disponible en: <http://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/women-on-verge-of-nervous-breakdown-review> [consulta: 15/01/2015]).
- Blas Vega, José (1996). *La canción española (De la Caramba a Isabel Pantoja)*. [s.l.]: Taller El Búcaro.
- Bloom, Harold (1994). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Bonet, Eugeni, y Manuel Palacio (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España: 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinción: criterios y bases sociales del gesto*. Madrid: Taurus, 1998.
- Brantley, Ben (2010). "Here's Your Valium, What's Your Hurry?" *The New York Times* (04/11/2010). Disponible en:

- http://www.nytimes.com/2010/11/05/theater/reviews/05women.html?_r=0
[consulta: 22/08/4].
- Brewster, Ben (2001). "The Circle: Lubitsch and the theatrical farce tradition". *Film History*, 13 (4):372-89.
- Brito, Sara (2011). "Otro Almodóvar es posible". *Público.es*. Disponible en: <http://www.publico.es/culturas/377163/otro-almodovar-es-posible> [consulta: 04/02/2014].
- Brown, Royal S. (1982). "Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational". *Cinema Journal*, 21 (2):14-49.
- Brunetta, Gian Piero (2000). *Historia mundial del cine: Estados Unidos I-II*. Madrid: Akal.
- Burch, Noël (1999). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Butler, Judith (1990). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cabal, Fermín, y José Luis Alonso de Santos (1985). *Teatro español de los ochenta*. Madrid: Fundamentos.
- Cadalso, Isabel (1990). "Pedro Almodovar: A Spanish perspective". *Cineaste*, 18 (1):36.
- Calvo Carilla, José Luis (2010). "Estudio 1 y otros dramáticos". En *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, ed. A. Ansón Anadón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y J. Pena. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza, pp. 345-56.
- Camí-Vela, María (2000). "From 'Reespañollear' to 'Europeizar': The Subversion of Francoist Mythology in *La flor de mi secreto* (*The flower of My Secret*) of Pedro Almodóvar". En *The Seeing Century: Film, Vision and Identity*, ed. W. Everett. Amsterdam: Rodopi, pp. 111-23.
- Camino, Mercedes Maroto (2010). "«Vivir sin ti»: Motherhood, Melodrama and española in Pedro Almodovar's *Todo sobre mi madre* (1999) and *Volver* (2006)". *Bulletin of Hispanic Studies*, 87 (5):625-42.
- Cansinos Assens, Rafael (1936). *La copla andaluza*. Granada: Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.
- Canudo, Ricciotto (1911). "La Naissance d'un Sixième Art-Essai sur le Cinématographe". *Les Entretiens Idéalistes*, 10 (61):169-79.

- (1923). *Manifeste des Sept Arts suivi de ; A l'ordre du jour: la censure au cinéma ; Le public et le cinéma ; T. S. F. .* Paris: Séguier, [1995].
- Cañuelo, Susana (2007). "Adaptaciones cinematográficas de la literatura española en el cine español (1975-2000): selección, formas y estilos". En *Trazos de cine español*, ed. J. D. Sanderson. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 35-7.
- (2008). *Cine, literatura y traducción: análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)*, Department de Traducció i Filologia Universitat Pompeu Fabra.
- Caparrós Lera, José María (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Carmona, Luis Miguel (2004). *Los 100 mejores melodramas de la historia del cine*. Madrid: Cacitel.
- Carmona, Pablo (2009). "La pasión capturada. Del carnaval underground a "La Movida madrileña" marga registrada". En *Desacuerdos 5: sobre arte, políticas y esfera públicas en el Estado español. Cultura popular*, ed. P. Baena. Barcelona: MACBA, pp. 147-58.
- Carmona, Ramón (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Carney, Ray (1994). *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Casares, Emilio (1999). "Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista..." En *Historia de los espectáculos en España*, ed. A. Amorós y e. al. Madrid: Castalia, pp. 147-74.
- Casetti, Francesco (1993). *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Casmus, Mary I. (1980). "Farce and Verbal Style in the Plays of Joe Orton". *Journal of Popular Culture*, 13 (3):461-8.
- Castañares, Wenceslao (1997). "La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?" *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* (3):167-81.
- Castellani, Jean-Pierre (2008). "Los títulos de créditos en el cine de Pedro Almodóvar. Un caso ejemplar: Mujeres al borde de un ataque de nervios". *Historio Actual Online* (15):157-64.
- Castillo Vidal, Jesús (2004). "Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic". *El profesional de la información*, 13 (4):248-71.
- Castro de Paz, José Luis (2000). *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra.

- Cattrysse, Patrick (1992a). *Pour une théorie de l'adaptation filmique: le film noir américain*. Berne, Berlin. Francfort-S. Main, New York, Paris, Vienne: Lang.
- (1992b). "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposal". *Target: International Journal of Translation Studies*, 4 (1):53-70.
- (1994). "The study of film adaptation: a state of the art and some "new" functional proposals". En *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, ed. F. Eguíluz Ortiz de Latierro, J. M. Santamaría, V. Olsen, R. Merino Álvarez y E. Pajares Infante, pp. 37-55.
- Ceballos Muñoz, Alfonso (2004). *"Representación" de la identidad gay en la obra dramática de Terrence McNally*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Cerdán, Josetxo, y Jaime Pena (2005). *Variaciones sobre la incertidumbre (1984-1999)*. Madrid: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación.
- Cerón Gómez, Juan Francisco (1999). "Paradojas de la censura: "Muerte de un ciclista" (1955), de Juan Antonio Bardem". En *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 2000, pp. 125-40.
- Cerviño, Mercedes (2006). "Hanna Schygulla: 'Almodóvar tiene mucho de Fassbinder pero en luminoso y optimista'". *El Mundo* (27/06/2006). Disponible en <http://www.elmundo.es> [consulta: 09/1/2014].
- Clúa Ginés, Isabel (2013). "Ídolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo". *Lectures du Genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, Genre et cabaret: les loisirs nocturnes du corps (11):13-26.
- Cobley, Paul (2000). *American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Coca, César (2006). *García Márquez canta un bolero: una relectura en clave musical de la obra del nobel colombiano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cocimani, Gabriel (2004a). "Mitos de la posmodernidad". *Comunicación*, 25 (2):35-46.
- Cocteau, Jean (1930). "La voz humana". En *Cuatro monólogos: El bello indiferente, La voz humana, La farsa del castillo, El fantasma de Marsella*. Madrid: Alfíl, 1962, pp. 34-59.
- Colaizzi, Giulia (1995). "Introducción: feminismo y teoría fílmica". En *Feminismo y teoría fílmica*, ed. G. Colaizzi. Valencia: Episteme, pp. 9-35.

- (2007). *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Valencia: Biblioteca Nueva.
- Cole, Stephen (2011). "The Skin I Live In: Almodovar's latest has its moments, but also drags ". *The Globe and Mail* (28/10/2011). Disponible en: <http://www.theglobeandmail.com/arts/film/the-skin-i-live-in-almodovars-latest-has-its-moments-but-also-drags/article629939/> [consulta: 22/12/2013].
- Collado, Rocío (2011). "El destape del cartel de cine español: la nueva libertad sexual en la transición española". *Revista Icono 14*, 9 (10):194-220.
- Combs, Richard (1978). "Opening night". *Sight and sound*, 47 (3):192-3.
- Company Ramón, Juan Miguel, y Francisco Javier Gómez Tarín (2001). "Pere Portabella: Destrucción de universos míticos en el seno del franquismo". En *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella*, ed. M. Expósito. Valencia: Ediciones la Mira, MACBA, pp. 51-71.
- Corliss, Richard (2011). "The Skin I live in: Almodóvar's Human Centipede". *Time* (13/10/2011). Disponible en: <http://entertainment.time.com/2011/10/13/the-skin-i-live-in-almodovars-human-centipede/> [consulta: 08/12/3].
- Corliss, Richard, y Richard Schickel (2011). "All-time 100 movies". *Time*, 03/10/2011. Disponible en: <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/> [consulta: 08/12/13].
- Cornago Bernal, Óscar (2005a). "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". *telondefondo: revista de teoría y crítica teatral*, 1 (1). Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html> [consulta: 22/01/2014].
- (2005b). "La teatralidad como paradigma de la Modernidad: una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX". *Hispanic Research Journal*, 6 (2):155-70.
- Costa, Jordi (2009). "Para almodovarianos en todas sus variantes". *Fotogramas* (1985):8.
- Crimp, Douglas (2012). *"Our Kind of Movie": The Films of Andy Warhol*. Cambridge: MIT Press.
- Croce, Benedetto (1902). "Historicismo e intelectualismo en la estética. Crítica de la teoría de los géneros artísticos y literarios". En *Estética*, ed. B. Croce. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pp. 122-3.

- Cruz, Jacqueline, y Barbara Zecchi (2004). "Maternidad y violación: dos caras del control sobre el cuerpo femenino". En *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?*, ed. J. Cruz y B. Zecchi. Barcelona: Icaria, pp. 147-74.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2004). "El fetichismo o la fragmentación del cuerpo femenino en el cine: *Eyes wide shut*". En *Sin carne, representaciones y simulacros del cuerpo femenino: tecnología, comunicación y poder*, ed. M. B. S. Arriagada Flórez, Rodrigo; Estévez Saá, José Manuel y Silva Echeto, Víctor (eds.) Sevilla: Arcibel, pp. 44-59.
- Culler, Jonathan (1997). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Austral, 2013.
- Cuñarro, Liber, y José Enrique Finol (2013). "Semiótica del cómic: códigos y convenciones". *Signa* (22):267-90.
- Chatman, Seymour, y Paul (eds.) Duncan (2004). *Michelangelo Antonioni: the complete films*. Köln: Taschen.
- Chicharro Chamorro, Antonio. 1995. Estética y teoría de la literatura (notas para un estudio de sus relaciones según la teoría empírica de la literatura de s. J. Schmidt). En *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*.
- Dalle Vacche, Angela (2000). "Godesses of modernity". *Film Comment*, 36 (6):44-8.
- Dargis, Manohla (2011). "A Beautiful Prisoner Lost in Almodóvar's". *The New York Times* (13/10/2011). Disponible en: http://www.nytimes.com/2011/10/14/movies/the-skin-i-live-in-directed-by-pedro-almodovar-review.html?_r=0 [consulta: 22/12/3].
- de Blas, José Andrés (1999). "El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones". *Espacio, tiempo y forma* (12):281-301.
- De Cleene, Arnout (2011). "Remodelly repertoire ". *Tartu Summer School of semiotics*, .Disponible en: http://www.flfi.ut.ee/summer_school/2011/papers/cleene_TSSS.pdf [consulta: 10/01/4].
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Delgado, María (2001). "Los Lorcas desconocidos de Lluís Pasqual". *Teatro: revista de estudios teatrales* (13-14):387-406.
- (2010). "Aprocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch". *Rev Literatura*, 72 (144):653-5.

- Delgado, M. y Gies, D. T. (eds.) (2012). *A History of Theatre in Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Delgado, M. y Fiddian, R. (eds.) (2013). *Spanish Cinema 1973-2010: Auteurism, Politics, Landscape and Memory*. Manchester: Manchester University Press.
- Denby, David (2004). "In and out of love". *New Yorker*, 80 (36):84-8.
- Desilets, Sean (2012). "Cocteau's Female Orpheus". *Literature Film Quarterly*, 40 (4):288-300.
- Deveny, Thomas (2001). "Carne trémula: an Almodóvaresque Screen Adaptation". *West Virginia University Philological Papers* (47):129-36.
- (2005). "'Déjenme llorar' (y reír): La música en Hable con ella de Pedro Almodóvar". *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 18 (1):69-83.
- Devine, Maureen (1986). "Acceptable madness in Georges Feydeau's *Going to pot (On purge bébé)*". *Thalia*, 9 (1):22-30.
- Díaz Martínez, Jorge (2015). *Teorías sistémicas de la literatura: polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados [Tesis doctoral]*. Granada: Universidad de Granada.
- Díez, J. Ignacio, y Adrienne L. Martín (eds.) (2006). *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid: Universidad Complutense.
- Díez Puertas, Emeterio (2007). "El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk". *Signa* (16):345-63.
- Difrancesco, Maria (2009). "Pepi, Luci, Bom, and Dark Habits: Lesbian 'Families' in the Films of Pedro Almodovar". *Journal of Lesbian Studies*, 13 (1):49-58.
- Domínguez Núñez, Óscar, y Elena María Barcellós Morante (2007). "La sublimación del cuerpo en Pasolini y Almodóvar". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (36). Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/cuerposu.html> [consulta: 02/1/2015].
- Donapetry Camacho, María (2002). "Cinematernidad". En *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?*, ed. J. Cruz y B. Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004, pp. 373-96.
- Doniol-Valcroze, Jacques (1951). "All about Mankiewicz". *Cahiers du Cinéma* (2):21-30.

- Donnell, Sidney (2001). "If the Shoe Fits: Buñuel, Almodóvar, and the Modernist/Postmodernist Question". *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, 45 (1):52-65.
- Dopico, Pablo (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cátedra.
- Dovic, Marijan (2004). "Literary repertoire and interference among literatures". *Primerjalna književnost*, 27 (Special Issue):67-74.
- Ebert, Roger (2011). "The Skin I Live In". *Chicago Sun-Times* (19/10/2011). Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-skin-i-live-in-2011> [consulta: 22/12/3].
- Eco, Umberto (1983). "Theut, Fellini y el Faraón". En *Federico Fellini*, ed. À. Quintana. Madrid, París: Prisa Innova, Cahiers de Cinéma, 2007, pp. 88.
- (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Edwards, Gwynne (2005). "Almodóvar and the Theatre". *Anales de la literatura española contemporánea*, 30 (1):77-96.
- (2008). "From screen to stage: Almodóvar's All About My Mother". *New Review of Film and Television Studies*, 6 (3):285-301.
- Eijenbaum, Boris (1927). "Problemas de cine-estilística". En *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*, ed. F. Albèra. Barcelona: Paidós, 1998, pp. 45-75.
- Enríquez, José Ramón (2007). "Bergman y Antonioni: dos poetas, dos profetas". *Revista de la Universidad de México* (43):94-6.
- Even-Zohar, Itamar (1978). "Laws of Literary Interference". *Poetics Today*, 11 (1):53-72.
- (1979). "Polysystem Theory". *Poetics Today*, 11 (1):9-26.
- (1985). "La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura". *Criterios* (1):13-20.
- (1990a). "Polysystem Theory". *Poetics Today*, 11 (1):9-26.
- (1990b). "System, Dynamics, and Interference in Culture: A Synoptic View". *Poetics Today*, 11 (1):85-94.
- (1990c). "The 'Literary System'". *Poetics Today*, 11 (1):27-44.
- (1990d). "El nacimiento de una cultura hebrea nativa en Palestina: 1882-1948". En *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros, pp. 183-205.
- (1990e). "El 'sistema literario'". En *Polisistemas de Cultura*, ed. I. Even-Zohar. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, Cátedra de Semiótica, 2007, pp. 25-44.

- (1990f). "Introduction [to Polysystem Studies]". *Poetics Today*, 11 (1):1-6.
- (1997a). "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas". En *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros, 1999, pp.
- (1997b). "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer". *Target*, 9 (2):355-63.
- (1999a). "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa". En *Avances en teoría de la literatura*, ed. D. Villanueva. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 357-77.
- (1999b). "La literatura como bienes y como herramientas". En *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*, ed. D. Villanueva, A. Monegal y E. Bou. Madrid: Castalia, pp. 27-36.
- (2002). "Literature as goods, Literature as tools". *Neohelicon*, 29 (1):75-83.
- (2007). *Polisistemas de cultura*. Universidad de Tel Aviv: Cátedra de Semiótica.
- (2010b). "Laws of cultural interference". En *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, pp. p. 52-69.
- (2010c). "The making of culture repertoires and the role of transfer". En *Papers in culture research*. Unit of Culture Research, Tel Aviv University, pp. 70-6.
- Facio, Ángel (1976). "Ángel Facio". En *Teatro español actual*. Madrid: Cátedra, Fundación March, 1977, pp. 197-207.
- Farber, Manny (1957). "Películas underground". En *Arte termita contra Arte elefante blanco y otros escritos*, ed. M. Farber. Barcelona: Anagrama, pp. 43-62.
- Farber, Manny, y Patricia Patterson (1975). "Fassbinder". *Film Comment*, 11 (6):6-9.
- Farrell, Joseph (1995). "Fo and Feydeau: Is Farce a Laughing Matter?" *Italica*, 72 (3):307-22.
- Faulkner, Sally (2004). "A Cinema of Contradiction: Picazo's "La tía Tula" (1964) and the Nuevo Cine Español". *The Modern Language Review*, 99 (3):651-64.
- Fernández Torres, Alberto (coord.) (1987). *Documentos sobre el teatro independiente español*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Figuroa, Antón (2001). *Nación, literatura, identidad: comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. . Vigo: Xerais.
- Foucault, Michel (1976). *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

- Fouz-Hernández, Santiago (2007). "Live Flesh: The Representation of the Male Body in the Films of Pedro Almodóvar". *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetic* (7):83-108.
- Fouz-Hernández, Santiago, y Alfredo Martínez Expósito (2007). *Live Flesh: the male body in contemporary Spanish cinema*. London, New York: Tauris.
- Frank, Marcie (2013). "At the interesections of mode, genre, and media: a dossier of essays on melodrama". *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, 55 (4):535-45.
- Frappat, Hélène (2007). *Roberto Rossellini*. Madrid, París: Prisa Innova, Cahiers du cinéma.
- French, Philip (2013). "Chaos reigns in business class in Pedro Almodóvar's slight yet droll commentary on post-crash Spain". *The Guardian* (05/05/05). Disponible en:<http://www.theguardian.com/film/2013/may/05/im-so-excited-review> [consulta: 10/08/2013].
- Fuente, A.M. (2012). "Tagliavini's in on Secret: Helmer-scribe preps bestseller for big screen". *Variety* (03/12/2012). Disponible en: [hppt://www.variety.com](http://www.variety.com) [consulta: 08/12/2013].
- Fuentes, Víctor (1992). "El cine de Almodóvar y la posmodernidad española (Logros y límites)". En *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*, ed. G. Cabello-Castellet, J. Martí-Olivella y G. H. Wood. Corvallis: Oregon State University, Reed College, pp. 209-18.
- (2002). "Lo uno en lo otro: Buñuel en Almodóvar". *Claves de Razón Práctica* (120):77-80.
- (2004). "El discurso cinematográfico del deseo, pasiones y emociones en Buñuel y Almodóvar". Fifth Annual Graduate Student Conference on Lusophone and Hispanic Literature and Culture, en Santa Barbara. Deapartment of Spanish and Portuguese, University of California 205-15.
- (2009). "Bad Education: Fictional Autobiography and Meta-Film Noir". En *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, ed. B. Epps y D. Kakoudaki. Minneapolis: Univesity of Minnesota, pp. 429-45.
- Fusi, Juan Pablo (1999). *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons.
- (2004). *El malestar de la modernidad: cuatro estudios sobre historia y cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Gabilondo, Joseba (2005). "Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre *Todo sobre mi madre*". En *Almodóvar: El cine como pasión. Actas del Congreso Internacional 'Pedro Almodóvar'*, ed. F. A. Zurian y C. Vázquez Varela. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 287-306.
- Gajeri, Elena (1999). "El canon feminista". En *Introducción a la literatura comaprada*, ed. A. Gnisci. Barcelona: Crítica, 2002, pp. 459-76.
- García-Aranda, Carlos L. (ed.) (2011). *El tebeo femenino*. Madrid: Imágica Ediciones, Alberto Santos Editor.
- García-Olano, Ramiro (2013). "Almodóvar y el cómic underground español: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*". *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, 3 (art. 7).
- García Catalán, Shaila (2012). "El Delorean extraviado: usos confusos del flashback postelásico (y otros viajes temporales)". *Revista Comunicación*, 1 (10):1103-115.
- García Lorenzo, Luciano (1975). *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.
- (1976). "Luciano García Lorenzo". En *Teatro español actual*. Madrid: Cátedra, Fundación Juan March, 1977, pp. 13-29.
- (1980). "El teatro español después de Franco (1976-1980)". En *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, ed. L. García Lorenzo. Madrid: Sociedad General Española de Librería, pp. 437-49.
- García Pérez, Manuel (2006). *Semiótica de la descripción en publicidad, cine y cómic*. Murcia: Universidad de Murcia.
- García, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- García Templado, José (1996). "La crisis del lenguaje en el "Nuevo Teatro" español". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (2. Texto disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero2/teatro.htm> [consulta: 14/02/2014]).
- Gaudreault, André, y François Jost (1990). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Gemünden, Gerd (1995). "Brecht y Hollywood en el cine de R.W. Fassbinder". *Revista de Occidente* (175):67-94.
- Genette, Gérard (1977). "Géneros, "tipos", modos". En *Teoría de los géneros literarios*, ed. M. Á. Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 183-234.
- (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

- Gil, Pablo (2004). *El pop después del fin del pop*. Barcelona: ROCKDELUX.
- Gilabert Barberà, Pau (2011). "Ecos contemporáneos del éros griego". En *Homoerotismos literarios*, ed. R. Andrés. Barcelona: Icaria, pp. 17-38.
- Gimferrer, Pere (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Gnisci, Armando (1999). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Goliardos, Los (1968). "¿Qué son «Los Goliardos»?" En *Documentos sobre el teatro independiente español*, ed. A. Fernández Torres. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 95-101.
- Gómez-Montero, Javier (2007). "Crónica parcial de la memoria literaria de la Transición española". En *Memoria literaria de la Transición española*, ed. J. Gómez-Montero. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, pp. 7-16.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2008). "Saber y mirar: propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales". En *I+C Investigar a comunicación: Actas y memoria final del Congreso Internacional Fundacional AE-IC*. Santiago de Compostela: AE-IC, pp. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-tarin-ponencia.pdf> [consulta: 27/11/2013].
- González-Millán, Xoán (2000). *Resistencia cultural e diferencia histórica: a experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- González, Ed (2011). "The Skin I Live In". *Slant Magazine* (24/09/2011). Disponible en: <http://www.slantmagazine.com/film/review/the-skin-i-live-in> [consulta: 23/12/2013].
- González Requena, Jesús (1985). "En los límites del cine clásico: la escritura manierista de Douglas Sirk". *Eutopías*, 1 (1-2):87-104.
- (1986). *Douglas Sirk*. Madrid: Cátedra, 2007.
- (2011). *Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada.
- Gordillo Álvarez, Inmaculada (1994). "Géneros narrativos y publicidad televisiva". En *Mundos de Ficción II (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, ed. J. M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez. Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pp. 793-7.

- Gorostiza, Jorge (2008). "Backdrops and Miniatures: The Other Madrid Built by Almodóvar". *Cine y...: Journal of Interdisciplinary Studies on Film in Spanish/Revista de Estudios Interdisciplinarios Sobre Cine en Español*, 1 (2):35-48.
- Goutmant, Ana (1992). "Las desventuras de la crítica teatral. Una reflexión sobre la semiología del espectáculo". En *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 130-8.
- Gracia, Jordi (2010). *A la intemperie: exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Grande Rosales, María Ángeles (1994). *Proyección crítica de Bajtín: la articulación de una contrapoética*. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1997). "La postmodernidad como estética de oposición". En *En la esfera semiótica lotmaniana: estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, ed. M. Cáceres Sánchez, pp. 181-93.
- _____ (2001). "Travestismo y parodia en el teatro de Lorca". En *La semiótica actual. Actas del VI Simposio Internacional de la AAS*, eds. M.A. Vázquez Medel y A. Acosta. Sevilla: Alfar, pp. 217-226.
- _____ (2004). "Transformaciones: de la representación emancipada a la crisis de la representación". *Teatro: revista de estudios teatrales* (20):275-92.
- _____ (2004). "Teatro y teoría crítica contemporánea. La mirada interdisciplinar". En *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Postmodernidad*, ed. M.J. Vega. Pontevedra: Mirabel, pp. 269-343.
- Grande Rosales, María Ángeles y Antonio Sánchez Trigueros (1996). "Teatro, drama, espectáculo". En *Manual de teoría de la literatura*, ed. J.A. Hernández Guerrero. Sevilla: Algaida, pp. 257-270.
- Guarinos, Virginia (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- _____ (2008). "Mujer en constitución: la mujer española en el cine de la transición". *Quaderns de cine* (2):51-62.
- _____ (2010). "El teatro en TVE durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás". En *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*, eds. A. Ansón Anadón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza, pp. 97-118.
- Gubern, Román (1972). *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Península.

- (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2006.
- (1993). "El lenguaje del cómic". En *Actas del Seminario de Filología Hispánica: Creación y teoría literaria*, ed. M. Á. Muro Munilla. Logroño: Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, pp. 33-54.
- (2006). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- (2013). *De los cómics a la cinematografía: discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Román Gubern Garriga-Nogués*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Guerra Gómez, Amparo (2012). "El rostro amable de la represión: comedia popular y "landismo" como imaginario en el cine tardofranquista". *Hispania Nova, revista de Historia Contemporánea* (10):1-21.
- Guillén, Manuel (2011). "La tecnología moderna y el nuevo prometeo: Shelley y Crichton, de Frankenstein a Parque Jurásico". Disponible en <http://revistareplicante.com/la-tecnologia-moderna-y-el-nuevo-prometeo> [consulta: 01/12/2013].
- Guse, Anette (2007). "Talk to Her! Look at Her! Pina Bausch in Pedro Almodóvar's Hable con ella". *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 43 (4):427-40.
- H.P.F. (1976). "Estreno de «Los forjadores de Imperio», en el Alfil". *ABC de Madrid* (14/03/1976):71.
- Hall, Donald. E. (2003). *Queer theories*. New York, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Halliday, Jon (1973). *Douglas Sirk*. Madrid: Fundamentos.
- Hamburger, Kate (1957). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Valencia: Cátedra.
- (1991). *Simians, Cyborgs and Women*. London, New York: Routledge.
- Harguindey, Ángel S. (2011). "El abismo Almodóvar". *El País Semanal* (1821):28-35.
- Haro Ibars, Eduardo (1975). *Gay Rock*. Madrid: Júcar.
- Harris, Wendell V. (1991). "La canonicidad". En *El canon literario*, ed. E. Sullá. Barcelona: Arco Libros, 1998, pp. 37-60.
- Hart, Patricia (1997). "Can a Feminist Sit through Kika? Rape, Recovery, and Submission Fantasies in the Film of Almodóvar". *Anuario de Cine y Literatura en Español: An International Journal on Film and Literature* (3):73-88.
- Hatfield, Charles (2005). "Comix, tiendas de cómics y el auge de los cómics alternativos después de 1968". En *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, ed. J. M. Trabado Cabado. Madrid: Arco Libros, 2013, pp. 103-67.
- Hayman, Ronald (1984). *Fassbinder*. Barcelona, 1985: Ultramar.

- Hayward, Susan (1996). "La belle et la bête". *History Today*, 46 (7):43-8.
- Helbo, André (1997). *L'adaptation : du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Heller, Dana (2011). *Hairspray*. Oxford, Boston: Wiley-Blackwell.
- Hellín Ortuño, Pedro A. (2007). *Publicidad y valores posmodernos*. Madrid: Siranda.
- Hernández, Javier, y Pablo Pérez (1996). "El cine se interroga a sí mismo: cortometraje experimental, de vanguardia y underground". En *Historia del cortometraje español*, ed. P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 219-56.
- Hernández Les, Juan, y Miguel Gato (1978). *El cine de autor en España*. Madrid: Castellote.
- Hernández, María (2001). "La tauromaquia como espacio transgresor en Lorca y Almodóvar". *Cuadernos de Aldeeu*, 17 (1):75-90.
- (2002). "El deseo y la tauromaquia en Federico García Lorca y Pedro Almodóvar: ¿Género, ideología o fuerza irracional?" *Romance Review* (12):59-67.
- Hernández Esteve, Vicente; Javier Romera, A. Tordera y Jenaro Talens (1999) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Hidalgo, Juan Carlos (1994). *Tendencias alternativas en el teatro londinense de los años 80*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Hidalgo, Manuel (1981). *Fernando Fernán Gómez*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano.
- Hills, Matts (2005). *The Pleasures of Horror*. London, New York: Continuum.
- Hoghe, Raimund (1986). *Pina Bausch: historias de teatro-danza*. Barcelona: Ultramar, 1989.
- Holden, S. (2011). "Subject is sex (sort of), Milieu is Zan (sort of)". *The New York Times* (10/03/2011). Disponible en: <http://www.nytimes.com> [consulta: 10/2/2013].
- Holguín, Antonio (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Honeycutt, Kirk (2011). "The Skin I Live In (La Piel Que Habito): Cannes 2011 Review". *The Hollywood Reporter* (19/05/2011). Disponible en: <http://www.hollywoodreporter.com/review/skin-i-live-la-piel-190230> [consulta: 22/12/2013].
- Hopewell, John (1989). *El cine español después de Franco: 1973-1988*. Madrid: Ediciones El Arquero.

- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno (1969). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- Houen, Alex (2002). *Terrorism and Modern Literature: from Joseph Conrad to Ciaran Carson*. Oxford: University Press.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel (2005). *Los géneros cinematográficos: usos en el cine español (1994-1999)*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- Hueso Montón, Ángel Luis (2006). "Grandes momentos e contribucións dos xéneros á historia do cine". En *Xéneros cinematográficos?: aproximacións e reflexións*, ed. A. Amorós y A. Nogueira. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 17-26.
- Hutchings, Peter (2004). *The Horror Film*. New York: Routledge.
- Iglesias Santos, Montserrat (1994). "El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas". En *Avances en Teoría de la Literatura*, ed. D. Villanueva. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 309-56.
- (1999). "La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios". En *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-20.
- Iglesias Simón, Pablo (2007). *De las tablas al celuloide: trasvases discursivos del teatro al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*. Madrid: Fundamento.
- Ilie, Paul (1995). "La cultura postfranquista, 1975-1990: la continuidad dentro de la discontinuidad". En *Del franquismo a la posmodernidad*, ed. J. B. Monleón. Madrid: Akal, pp. 21-39.
- Imbert, Gérard (2008). *El transformismo televisivo: postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Iribe, Nora Gabriela (2011). "Teatro bajo la arena: *El público* de Federico García Lorca". En *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Culturas Españolas Contemporáneas*, ed. R. Macciuci. La Plata: UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, pp. Disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/ii-congreso-2011/ii-congreso-actas-ii-/actas1> [consulta: 10/06/4].
- Ivánov, Viacheslav V. (1981). "El filme en el filme". En *Filme(s) en el film: el intexto fílmico*. Valencia: Episteme, 1998, pp. 18-32.
- Jackson, Earl (1993). "Graphic Spectacularity: Pornography, Almodóvar and the Gay Male Subject of Cinema". En *Translation/Transformations: Gender and Culture*

- in Film and Literature East and West: Selected Conference Papers*, ed. V. Wayne, C. Moore y W. Dissanayake. Honolulu: University of Hawaii, pp. 63-81.
- (1995). "Coming in Handy: The J/O Spectacle and the Gay Male Subject in Almodóvar". En *Solitary Pleasures: the Historical Literary, and Artistic Discourses of Autoeroticism*, ed. P. Benneth y V. A. Rosario. New York: Routledge, pp. 251-75.
- Jaime, Antoine (2000). *Literatura y cine en España: 1975-1995*. Madrid: Cátedra.
- Jakobson, Roman (1958). *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
- (1966). "On linguistic Aspects of Translation". En *On translation*, ed. R. A. Brower. New York: Oxford University Press, pp. 232-9.
- Jerez Farrán, Carlos (2010). "La palabra, el teatro y la seducción en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Pedro Almodóvar". *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal*, 10 (38):69-87.
- Joanilho, André Luiz, y Mariângela Peccioli Galli Joanilho (2008). "Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural". *Revista Brasileira de História*, 28 (56):529-38.
- Jones, J.R. (2011). "The Skin I Live In". *Chicago Reader* (11/10/2011). Disponible en: <http://www.chicagoreader.com/chicago/the-skin-i-live-in/Film?oid=4489076> [consulta: 22/12/2013].
- Jonquet, Thierry (1984). *Tarántula*. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Kakoudaki, Despina (2009). "Intimate Strangers: Melodrama and Coincidence in *Talk to her*". En *All about Almodóvar: A Passion for cinema*, ed. B. Epps y D. Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 193-238.
- Kermode, Frank (1979). "El control institucional de la interpretación". En *El canon literario*, ed. E. Sullá. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 91-112.
- Kinder, Marsha (2009). "Mad Love and Melodrama in the films of Buñuel and Almodóvar". *Letras Peninsulares*, 22 (1):191-212.
- King, Homy (2006). "Girl Interrupted: The Queer Time of Warhol's Cinema". *Discourse*, 28 (1):98-120.
- Knickerbocke, Dale F. (2000). "Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. F. Sevilla y C. Alvar. Madrid: Castalia, pp. 681-6.
- Knights, Vanessa (2006). "El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana". En *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el*

- Estudio de la Música popular*, pp. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Knights.pdf> [consulta: 10/10/4].
- Knox, Bernard (1993). *The Oldest dead white European males and other reflections on the classics*. Nueva York: Norton.
- Kohn, Eric (2011). "Pedro Almodóvar's "The Skin I Live In" Is a Messy Medical Thriller". *Indiewire* (19/05/2011). Disponible en: http://www.indiewire.com/article/cannes_review_almodovars_the_skin_i_live_in_is_a_confusing_medical_thriller [consulta: 22/12/2013].
- Kouvaros, George (2004). *Where Does it Happen?: John Cassavetes and Cinema at the Breaking Point*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Koven, Mikel J. (2006). *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Oxford: Scarecrow Press.
- Kracauer, Siegfried (1947). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Kristeva, Julia (1980). *Powers of horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Krohn, Bill (2007). *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cahiers de Cinéma.
- Kruger-Robbins, Jill (1997). "Poetry and film in Postmodern Spain: The Case of Pedro Almodóvar and Ana Rossetti". *Anales de la literatura española contemporánea*, 22 (1):165-79.
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Kuhn, Thomas S. (2006). *La estructura de las revoluciones científicas* Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Laborda, Ángel (1976). "«Los forjadores de Imperio», de Boris Vian: por una cooperativa de actores". *ABC de Madrid* (11/03/1976):79-80.
- Labrador Méndez, Germán (2007). "El encanto de El desencanto. Cine, literatura e identidad en la Transición Española". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* (18). Disponible en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/labrador.html> [consulta: 25/02/2014].
- Lacan, Jacques (1949). "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica." En *Escritos I*, ed. J. Lacan. México: Siglo XXI, 2009, pp. 99-105.

- Laferl, Christopher F. (2007). "El interés por la música latinoamericana: De Lorca a Almodóvar". En *América en España: Influencias, intereses, imágenes*, ed. I. Simson. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, pp. 137-71.
- Lambert, José (1988). "Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües". En *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 53-70.
- (1997). "Itamar Even-Zohar's Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* (Marzo):7-13.
- Langa Pizarro, Mar (2004). "La novela histórica española en la transición y en la democracia". *Anales de la literatura española* (1):107-19.
- Langer, Roland (1984). "Compulsion and Restraint, Love and Angst". *Dance Magazine*, 58 (6):14-8.
- Lara Bosch, Fernando (ed.) (1990). *Historia del cine universal*. Barcelona: Planeta.
- Lardeau, Yann (2002). *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Cátedra.
- LaSalle, Nick (2011). "'The Skin I Live In' review: Pure Almodóvar". *San Francisco Chronicle* (21/10/2011). Disponible en: <http://www.sfgate.com/movies/article/The-Skin-I-Live-In-review-Pure-Almodovar-2326090.php> [consulta: 22/12/2013].
- Lauretis, Teresa de (1991). "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3 (2):iii-xviii.
- Lechado, José Manuel (2013). *La Movida y no sólo madrileña*. Madrid: Sílex.
- Lee, Nathan (2006). "Working girls with dreams beyond the corner". *The New York Times* (23/08/2006). Disponible en: <http://mobile.nytimes.com/2006/08/23/movies/23prin.html> [consulta: 10/12/13].
- Lejeune, Philippe (1975). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul, Endymion, 1994.
- Lería, Almudena (coord.) (1993). *Las 25 películas de nuestra vida: encuesta entre 100 cinéfilos españoles*. Madrid: Nickel Odeon. .
- Levy, Shawn (2011). "The skin I live in review: a castle, a mad scientist, a sexy monster, and Almodovar magic". *Portland Oregonian* (03/11/2011). Disponible en: http://blog.oregonlive.com/madaboutmovies/2011/11/the_skin_i_live_in_review_a_ca.html [consulta: 10/08/3].

- Linares, Andrés (1996). "Cine y clandestinidad en España". En *Historia del cortometraje español*, ed. P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 209-17.
- Lipovetsky, Gilles (1983). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- López Mozo, Jerónimo (1974). "Las relaciones autor-grupo". En *Documentos sobre el Teatro Independiente español*, ed. A. Fernández Torres. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 235-7.
- López Restrepo, Andrés (2006). "El problema de las "manos sucias" y la política". *Ciencia Política* (2):151-67.
- López Talavera, María del Mar, y Julia Bordonado Bermejo (2007). "Telebasura, ética y derecho: límites a la información de sociedad en televisión". En *"La ética y el derecho de la información en los tiempos del postperiodismo" Congreso Internacional de Ética y Derecho de la Información* (5. 2007. Valencia). Valencia: Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad, pp. 307-24.
- Lorenzo Vicente, Juan Antonio (2003). *La enseñanza media en la España Franquista (1936-1939)*. Madrid: Editorial Complutense.
- Losilla, Carlos (2013). "Entrevista Javier Ruiz Caldera: yo escribo con la cámara". *Caimán Cuadernos de Cine* (22):43.
- Lotman, Iuri Mijáilovich (1980). "Semiótica de la escena". En *Semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid, Valencia: Cátedra, Universitat de València, 2000, pp. 57-84.
- Lumenick, Lou (2011). "Skin and moans". *The New York Post* (14/10/2011). Disponible en: <http://nypost.com/2011/10/14/skin-and-moans/> [consulta: 22/12/3].
- Lyon, David (1994). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Margulies, Ivone (1998). "John Cassavetes: Amateur Director". En *The New American Cinema*, ed. J. Lewis. Durham: Duke University Press, pp. 275-306.
- Marías, Miguel (1970). "El extraño caso de *El extraño viaje*". *Nuestro Cine* (94):54.
- Mariniello, Silvestra (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.
- Martí, Casimir, y et al. (1974). *Iglesia y comunidad política: comentarios monográficos*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- Martin, Adrian (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia: Uqbar Editores, Festival de Cine de Valdivia.

- Martín, Annabel (1998). "Almodóvar se tiñe de rosa: Reinscripciones melodramáticas del conocimiento y del sentir". En *Cine-Lit, III: Essays on Hispanic Film and Fiction*, ed. G. Cabello-Castellet, J. Martí-Olivella y G. H. Wood. Corvallis: Oregon State University, pp. 14-22.
- Martín Arias, Luis (2002). "Tauromaquia o cómo plantarle cara al horror". *Trama y fondo: revista de cultura* (12):31-44.
- Martín de la Guardia, Ricardo (2011). "La movida madrileña en el contexto sociocultural de los años ochenta". En *Sociedad del bienestar, vanguardias artísticas, terrorismo y contracultura*, ed. J. M. Azcona, M. Re y M. D. Azpiazu. Madrid: Dykinson, pp. 159-73.
- Martin, Michel (1982). *Semiología de la imagen y pedagogía investigación*. Madrid: Narcea, 1987.
- Martín Puerta, Antonio (2013). *El franquismo y los intelectuales: la cultural en el nacionalcatolicismo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Martínez Carazo, Cristina, y Javier Herrera (2009). "Buñuel y/o Almodóvar: el laberinto del deseo". *Letras Peninsulares*, 22 (1):9-320.
- Martínez Castro, Néstor (2012). "El Narcisismo... Freud y Lacan". *Revista de Psicología GEPU*, 3 (1):79-89.
- Martínez Expósito, Alfredo (2004). *Escrituras torcidas*. Barcelona: Laertes.
- (2009). "Normalización y literatura "queer"". En *Seminario Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social (Ponencias)*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, pp. 26-38.
- (2011). "La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales". *Lectora* (17):25-39.
- Martínez Velasco, Julio (2010). *La Revista: historia del género cómico-lírico en España*. Zaragoza: Guadalturia.
- Marzal, José Javier (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos*. Valencia: Episteme.
- Mas Manchón, Lluís (2011). "Estructura del discurso televisivo: hacia una teoría de los géneros". *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* (29):77-90.
- Mateos Rodríguez, Araceli (2008). *Un franquismo de cine: la imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp.
- McCarthy, Cormac (1985). *Meridiano de sangre*. Madrid: Debate, 2001.

- McDermid, Paul (2007). *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*. Woodbridge, Rochester: Tamesis.
- McKee, Robert (1997). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Madrid: Alba, 2002.
- Mekas, Jonas (2010). "The Film-Maker's Cooperative: A Brief History". Disponible en: <http://film-makerscoop.com/about/history> [consulta: 10/04/2014].
- Melero, Alejandro (2011). "Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo". *Anàlisi* (44):61-75.
- (2014). "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista". *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 19 (36):189-204.
- Metz, Christian (1991). "Filme(s) en el filme". En *Fime(s) en el film: el intexto fílmico*. Valencia: Episteme, 1998, pp. 1-17.
- Michiels, Laura, y Christophe Collard (2013). "Double Exposures: On the Reciprocity of Influence between Tennessee Williams and Jean Cocteau". *Comparative Drama*, 47 (4):505-27.
- Millás, Juan José (1994). *Ella imagina*. Madrid: Alfaguara.
- Mira, Alberto (1994). *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Mitry, Jean (1990). *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madrid: Akal.
- Modleski, Tania (1986). "The terror of pleasure: the contemporary horror film and postmodern theory". En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. L. Braudy y M. Cohen. New York: Oxford University Press, 1999, pp. 691-700.
- (1988). *The women who knew too much: Hitchcock and Feminist Theory*. London: Routledge, 2005.
- Moix, Terenci (2005). *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- Molero Manglano, Luis (1974). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editoria Nacional.
- Monegal, Antonio (1993). *Luis Buñuel: de la literatura al cine, una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
- Monferrer Tomàs, Jordi M. (2003). "La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de Peligrosidad Social (1979) como factor precipitante de la acción colectiva". *Reis, revista sociológica de investigaciones sociológicas* (102):171-204.

- Monleón, José B. (1976). "José Monleón". En *Teatro español actual*. Madrid: Cátedra, Fundación Juan March, 1977, pp. 31-9.
- (1995). "El largo camino de la transición". En *Del franquismo a la posmodernidad*, ed. J. B. Monleón. Madrid: Akal, pp. 5-17.
- Monterde, José Enrique (1993). "El cine italiano en España: una aproximación cuantitativa (1945-1963)". En *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine (Actas del V Congreso de la A.E.H.C.)*. Madrid, La Coruña Asociación Española de Historiadores del Cine, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cine-italiano-en-espana-una-aproximacion-cuantitativa-19451963--0/html/ffa027a0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html [consulta: 10/03/2014], pp. 167-92.
- (1993). *Veinte años de cine español: un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- (1994). "Bases estéticas para la definición del Neorrealismo". En *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Editorial Complutense, pp. 37-53.
- Montero, Feliciano (2007). "Autocríticas del nacionalcatolicismo en los años cincuenta". En *Religión y política en la España contemporánea*, ed. C. P. Boyd. Madrid Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 139-62.
- Montes Fernández, Francisco José (2006). "Historia de Televisión Española". *Anuario Jurídico y Económico Escurialense* (39):637-96.
- Moore, Heidi (2007). *The aesthetics of place and the Comedy of Discomfort: Six humorists [Tesis Doctoral]*. Michigan: Union Institute and University.
- Morgan-Tamosunas, Rikki (2002). "Narrative, Desire and Critical Discourse in Pedro Almodóvar's *Carne Trémula*". *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies*, 8 (2):185-99.
- Morgenstern, Joe (2011). "Almodóvar's 'Skin': Goose Bumps, With Style". *The Wall Street Journal* (14/10/2011). Disponible en: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204002304576628861379447254> [consulta: 22/12/2013].
- Morris, Wesley (2011). "Pedro Almodóvar's full body of work on display in 'Skin'". *The Boston Globe* (27/10/2011). Disponible en: <http://www.bostonglobe.com/arts/2011/10/27/pedro-almodovar-full-body-work-display-skin/SvRABtruHY0nkxrgOVKnvM/story.html> [consulta: 22/12/3].

- Mulvey, Laura (1995). "Pandora: topografías de la máscara y de la curiosidad". En *Feminismo y teoría filmica*, ed. G. Colaizzi. Valencia: Episteme, pp. 65-83.
- Müller, Jürgen (ed.) (2011). *Cien clásicos del cine de Taschen*. Colonia: Taschen.
- Munro, Alice (2004). *Escapada*. Barcelona: RBA, 2005.
- Muñoz Suay, Ricardo (1996). "Za e la Spagna". *Nickel Odeon: revista trimestral de cine* (3):251-9.
- Murcia, Claude (2007). "Cine e identidad nacional. El caso de Almodóvar". En *Cine, nación y nacionalidades en España*, ed. N. Berthier y J.-C. Seguin. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 271-323.
- Muro Munilla, Miguel Ángel (2004). *Análisis e interpretación del cómic: ensayo de metodología semiótica*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Murphy, J. J. (2012). *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*. Berkeley: University of California Press.
- Navajas, Gonzalo (1995). "Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en ¡Atame!, de Pedro Almodóvar." En *Del franquismo a la posmodernidad*, ed. J. B. Monleón. Madrid: Akal, pp. 279-93.
- (1996). *Más allá de la postmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- (2009). "La condición contemporánea y la cultura del deseo: Buñuel/Pasolini/Almodóvar". *Letras Peninsulares*, 22 (1):77-90.
- Navarrete, Inmaculada (1985). "Mecano: Haway, Bombay... y el Puerto de Santa María". *ABC de Sevilla* (14/07/1985):81.
- Navarro Daniels, Vilma. 2002. Tejiendo nuevas identidades: la red metaficcional e intertextual en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar. En *Ciberletras*.
- Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Neri, Francesca (1999). "El multiculturalismo y la crisis del canon". En *Introducción a la literatura comparada*, ed. A. Gnisci. Barcelona: Crítica, pp. 393-6.
- Nieto, José Miguel (2009). "Viaje por España". En *La copla en la Biblioteca Nacional de España*, ed. A. García Medina y N. Iglesias Martínez. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 29-40.
- Novo Villaverde, Yolanda, y María do Cebreiro Rábade Villar (2008). *Te seguiré mi canción del alma: el bolero cubano en la voz de las mujeres*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicios de Publicaciones e Intercambio Científico.

- Núñez Puente, Sonia (2007). "Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra". *Sincronía* (1). Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/nunezspring07.htm> [consulta: 26/02/2014].
- Olabuenaga, Teresa (1991). *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. . Vol. . México D.F.: Trillas.
- Oliva, César, y Francisco Torres Monreal (1990). *Historia básica del arte escénico*. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Ordóñez, Marcos (2004). *Beberse la vida: Ava Gardner en España*. Madrid: Aguilar.
- Ordovás, Jesús (2012). *Viva el pop: de la Movida a la explosión indie*. Barcelona: Lunwerg.
- Orihuela, Antonio (2013). *Poesía, pop y contracultura en España*. [Jaén]: Berenice.
- Orovio, Helio (1995). *El bolero latino*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ortega y Gasset, José (1938). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Osgerby, Bill (1999). "'Chewing out a rhythm on my bubble-gum': The teenage aesthetic and genealogies of American punk". En *Punk Rock: So What?*, ed. R. Sabin. London, New York: Routledge, pp. 154-69.
- Pablo Pérez, Alejandro de (2011). "La piel que habito: cine de géneros". *Cameraman: revista técnica cinematográfica* (52):16-43.
- Padilla Castillo, Graciela, y Paula Requeijo Rey (2010). "La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas". *Fonseca, Journal of Communication* (1):187-218.
- Palacio, Manuel (2010). "Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural". En *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, ed. A. Ansón Anadón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza, pp. 11-24.
- Palmer, Jerry (1978). *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre* London: Edward Arnold.
- Parés, Luis E (2012). "Cine pop en España (1). Introducción". *Rinconete* (04/10/2012). Disponible en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_12/04102012_0 [consulta: 10/10/2013].
- Parshall, Peter F. (1981). "Feydeau's *A Flea in Her Ear*: The Art of Kinesthetic Structuring". *Theatre Journal*, 33 (3):355-64.

- Pastor, Brígida (2003). "Feminity in Power, Masculinity in Crisis: the Cinema of Pedro Almodóvar". *Letras Peninsulares*, 1 (16):111-28.
- (2013). "Queering Gender: The New *Femme Fatale* in Amodóvar's *La Mala Educación* (2004)". *Culture & Hlstory Digital Journal*, 2 (1):1-7.
- Pavis, Patrice (1996). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- (2002). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavlovic, Tatjana (2003). *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Albany (New York): State University of New York Press.
- Pedrosa, José Manuel (2001). "Pámpanos, cascabeles, y la simbología erótica en *El Público* de Lorca". *Teatro: revista de estudios teatrales* (13-14):371-86.
- Peña Ardid, Carmen (1999). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. 2ª ed. ed. Madrid: Cátedra.
- Peña Ardid, Carmen (coord.) (1999). *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel: Instituto de Estudios turolenses, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Pérez-Agote, Alfonso (2003). "Sociología histórica del nacional-catolicismo español". *Historia Contemporánea* (26):207-37.
- (2012). *Cambio religioso en España: los avatares de la secularización*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pérez Bowie, José Antonio (2004a). "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial". *Arbor* (699-700):573-94.
- (2004b). "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes". *Signa* (13):277-300.
- (2005). "El cine *en, desde y sobre* el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla". *Anthropos: huellas del conocimiento* (208):122-37.
- (2009). "Hacia un nuevo concepto de la teatralidad cinematográfica. Notas sobre la recepción de las teorías de André Bazin en España (1950-1961)". En *Lecturas: Imágenes*, ed. C. Becerra. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 47-68.
- (2010). "La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología". *Signa* (19):35-62.

- (2012). "Literatura y cine: perspectivas de investigación comparatista". En *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, ed. P. Aullón de Haro. Madrid: Dikynson, pp. 427-40.
- Pérez Bowie, José Antonio, y José María Balcells (2001). "Prólogo". En *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)*, ed. J. A. Pérez Bowie y J. M. Balcells. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 13-5.
- Pérez del Solar, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.
- Pérez, Hugo (2009). "Vestir la tonadilla o canción española, también llamada copla". En *La copla en la Biblioteca Nacional de España*, ed. A. García Medina y N. Iglesias Martínez. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 40-51.
- Persall, Steve (2011). "Almodóvar dives into perversity with 'The Skin I Live In' ". *Tampa Bay Times* (30/11/2011). Disponible en: <http://www.tampabay.com/features/movies/almod243var-dives-into-perversity-with-the-skin-i-live-in/1204047> [consulta: 22/12/2013].
- Petersen, Julius (1930). "Las generaciones literarias". En *Filosofía de la ciencia literaria*, ed. E. e. a. Ermatinger. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 137-94.
- Petit, Jordi (2004). "De la peligrosidad social a las siglas LGBT". *Mientras tanto* (91-92):195-208.
- Phillips, Michael (2011). "Sleek, lovely 'Skin I Live In' reveals elegance in the grotesque ". *Chicago Tribune* (20/10/2011). Disponible en: http://articles.chicagotribune.com/2011-10-20/entertainment/sc-mov-1018--the-skin-i-live-in-20111020_1_jose-luis-alcaine-marisa-paredes-alberto-iglesias [consulta: 22/12/2013].
- Pinedo, Isabel Cristina (1997). *Recreational terror : women and the pleasures of horror film viewing*. Albany (New York): State University of New York Press.
- (2004). "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film". En *The Horror Film*, ed. S. Prince. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, pp. 85-117.
- Poe, Karen (2010). "The Bolero in the Cinema of Pedro Almodóvar". *Music, Sound, and the Moving Image*, 4 (2):177-95.
- (2013). *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Laertes.

- Polimeni, Carlos (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de Ideas.
- Polydorou, Elena Maria (2012). *The reception of Federico García Lorca and his rural trilogy in the UK and Spain after 1975*. Birgmingham: University of Birmingham.
- Powell, Anna (2005). *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Poyato, Pedro (2006) "De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en *Todo sobre mi madre* de Almodóvar". *Trama y fondo: revista de cultura*, (20):59-70.
- _____ (2008). *Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar (1999): guía para ver y analizar*. Valencia: Nau Llibres, 2008.
- _____ (2012a). "El cine en el cine: *Los abrazos rotos*". *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (5):7-23.
- _____ (2012b) "Referencias intertextuales de *Carne Trémula* (Almodóvar, 1997)". *Zer: Revista de estudios de comunicación*, (32):121-139.
- _____ (2014) "La forma narrativa en *La mala educación*". *Fonseca, Journal of Communication*, (9):207-232.
- Pozuelo Yvancos, José María (1995). *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Episteme.
- _____ (2000). "El canon en las teorías sistémicas". En *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, pp. 77-90.
- _____ (2006a). "Canon e historiografía literaria". *Mil Seiscientos Diceséis*, XI (anuario 2006):17-28.
- _____ (2006b). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Prater, Andreas (2007). *Venus ante el espejo: Velázquez y el desnudo*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Prego, Adolfo (1973). "La boda de los pequeños burgueses en el Teatro Goya ABC ". *ABC de Madrid*:97.
- Propp, Vladimir (1928). *La morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- Puig, Claudia (2011). "'The Skin I Live In' will get under yours". *USA Today* (14/10/2011). Disponible en: <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/story/2011-10-13/banderas-the-skin-i-live-in/50762562/1> [consulta: 23/12/2013].

- Pujante Segura, Carmen (2012). "El análisis interdiscursivo en contexto (histórico): adaptaciones a la novelística corta popular de cine y seriales radiofónicos en los años 50". En *Literatura i espectacle*, ed. A. Ferrer y F. Chico Rico. Alicante: Universidad de Alicante, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 487-96.
- Pulido, Salvador (2006). "Surcos renueva el cine español". En *Franco cambia de guardia: 1951*, ed. J. C. Laviana, D. Arjona y S. Fernández. Madrid: Unidad Editorial, El Mundo, pp. 146-55.
- Pulido Tirado, Genara (2012). "Vida artificial y literatura: mito, leyendas y ciencia en el Frankenstein de Mary Shelley". *Tonos: revista electrónica de estudios filológicos* (23). Disponible en: http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-4-vida_artificial.htm [consulta: 05/11/2013].
- Quaggio, Giulia (2014). *La cultura en transición: reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quintana, Àngel (1997). *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *Federico Fellini*. Madrid, París: Prisa Innova, Cahiers du Cinéma.
- Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, Rafael (2011). "El protagonismo de la sociedad en la conquista de la democracia". En *La sociedad española en la Transición: los movimientos sociales en el proceso democratizador*, ed. R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 13-28.
- Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, Rafael, y Mónica Fernández Amador (2010). "El movimiento vecinal: La lucha por la democracia desde los barrios". En *La sociedad española en la Transición: los movimientos sociales en el proceso democratizador*, ed. R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, pp. 207-20.
- Raga Rosaleny, Vicente (2007). "Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna". *Thémata: Revista de filosofía* (39):491-8.
- Rainer, Peter (2011). "The Skin I Live In: movie review". *The Christian Science Monitor* (14/10/2011). Disponible en: <http://www.csmonitor.com/The-Culture/Movies/2011/1014/The-Skin-I-Live-In-movie-review> [consulta: 22/12/2013].

- Ramos Gay, Ignacio (2004). "Farsas, dobles y simetrías en Georges Feydeau y Oscar Wilde. De *Monsieur Chasse!* a *The Importance of Being Earnest*". En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, ed. I. Iñarrea Las Heras y M. J. Salinero Cascante. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 375-88.
- (2006). "Rito y exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (33). Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/ritoexo.html> [consulta: 12/0/2014].
- Redon, Jean (1960). *Los ojos sin rostro*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- Reed, Rex (2011). "La Epidermis Esta Mostrando". *New York Observer* (11/10/2011). Disponible en: <http://observer.com/2011/10/la-epidermis-esta-mostrando/> [consulta: 22/12/3].
- Reina, Manuel Francisco (2009). *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B.
- Rico, Lolo (1992). *TV fábrica de mentiras: la manipulación de nuestros hijos*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2003). *El libro de La bola de cristal*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Rico, Manuel (2013). "La Transición en la novela de hoy". En *El relato de la Transición / La Transición como relato*, ed. J. L. Calvo Carilla, C. Peña Ardid, M. Á. Naval López, J. C. Ara Torralba y A. Ansón Anadón. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 43-51.
- Ricoeur, Paul (1983). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Cristiandad, 1987.
- Ripalda Ruiz, Marcos (2005). *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Robinson, Jessica (2012). *Life Lessons from Slasher Films*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Rodríguez Fernández, María del Carmen (2006). "Las damas fuertes de Hollywood: relaciones (in)visibles de poder". En *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, ed. M. d. C. Rodríguez Fernández. Madrid: Jaguar, pp. 125-54.
- Rodríguez, Jesús (1995). "La tragicomedia postmodernista en la obra de Pedro Almodóvar". *RLA: Romance Languages Annual* (7):610-5.
- (1997). "Almodóvar y la tradición melodramática de Hollywood". *Anuario de Cine y Literatura en Español: An International Journal on Film and Literature* (3):119-28.

- (2004). *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*. Valladolid: Maxtor.
- Rodríguez Pastoriza, Francisco (2010). "La literatura en los programas culturales de la Transición: una cierta Edad de Plata". En *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, ed. A. Ansón Anadón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza, pp. 25-51.
- Rodríguez Tranche, Rafael (1991). "Cine y vanguardia en España : (1975-1989)". En *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, ed. R. R. Tranche. San Sebastián: Filmoteca Vasca, pp. 413-23.
- Rojo, Raúl (2005). *Cine negro: de El halcón maltés a El hombre que nunca estuvo allí*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Rolón Collazo, Lissette (2002). "Turistas y españoladas adaptadas: imágenes e invenciones nacionales". *Quaderns de Filologia. Estudis de Comunicació* (1):239-48.
- Romero Guillén, Dolores (2000). *Las mujeres en el cine americano de Fritz Lang*. Zaragoza: Mira.
- Rosenbaum, Jonathan (1998). "List-o-Mania: Or, how I stopped worrying and learned to love American movies". *Chicago Reader* (25/06/1998). Disponible en: <http://www.chicagoreader.com/chicago/list-o-mania/Content?oid=896619> [consulta: 10/12/2013].
- (2004). *Essential Cinema: On the necessity of film canons*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Roth, Marty (1995). *Foul and Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fictions*. Athens (EE. UU.), Londres: University of Georgia Press.
- Rothkopf, Joshua (2011). "The Skin I Live In". *Time Out New York* (10/10/2011). Disponible en: <http://www.timeout.com/newyork/film/the-skin-i-live-in-1> [consulta: 22/12/2013].
- Rueda Laffond, José Carlos, y María del Mar Chicharro Merayo (2006). *La televisión en España, 1956-2006*. Madrid: Fragua.
- Ruiz Ramón, Francisco (1978). *Estudios de teatro español y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March, Cátedra.
- (1981). *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra.

- Sabin, Roger (1993). "La novela gráfica en su contexto". En *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, ed. J. M. Trabado Cabado. Madrid: Arco Libros, 2013, pp. 65-82.
- Sahuquillo, Ángel (2007). *Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company.
- Salado, Ana (1985). "Cómic". *ABC de Madrid* (09/11/1985):57.
- Salaün, Serge (1999). "Introducción". En *Teatro de ensueño / La intrusa (de Maurice Maeterlinck en versión de G. Martínez Sierra)*, ed. G. Martínez Sierra. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 8-95.
- Salvato, Nicholas (2010). *Uncloseting Drama: American modernism and queer performance*. New Heaven: Yale University Press.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (1999). *Literatura y cultura de la responsabilidad: el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada: Comares.
- _____ (2004). "Los vigilantes de la metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital." En *Literatura y cibercultura*, ed. D. Sánchez-Mesa Martínez. Madrid: Arco Libros, pp. 11-34.
- _____ (2008a). "Videojuegos, cine, literatura: especificidad vs. *remediación*". *Literaturas: del Texto al Hipertexto*, eds. D. Romero y A. Sanz. Barcelona: Anthropos, pp. 301-17.
- _____ (2008b). "Entre palabras e imágenes. Un modelo teórico para el estudio de las adaptaciones de Don Quijote de la Mancha". En *El cine y el Quijote*, ed. C. F. Heredero. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 133-50.
- _____ (2010). "El humanismo en la cibercultura". En *Teoría del Humanismo*, ed. P. Aullón de Haro. Madrid: Verbum, pp. 9-54.
- _____ (2011). "Literatura aumentada. Intermedialidad/Transmedialidad o El viaje de Alicia a través de las pantallas". En *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores. Actas del XX Congreso de literatura española contemporánea*, S. Montesa (ed.). Málaga: Universidad de Málaga, pp. 109-29.
- Sánchez, José Antonio (1992). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

- (2000). "Las vanguardias escénicas en España: notas sobre el nuevo teatro y la nueva danza". En *La estética de la Transgresión, revisiones críticas del teatro de Vanguardia*, ed. A. Ballesteros González y C. Vilvandre de Sousa. Cuencia: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 113-38.
- Sánchez Millán, Alberto (2010). "Los Cine Clubs en España. Breves notas para una historia". *La InCINeradora*, Disponible en: <http://seronoser.free.fr/laincineradora/albertosanchez8.htm> [consulta: 10/10/2014].
- Sánchez Noriega, José Luis (2002). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2008). "La cultura psicoanalítica en el cine negro americano". *Revista de medicina y cine*, 4 (1):27-34.
- Sánchez Trigueros, Antonio (2005). "Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (A propósito del teatro de Federico García Lorca)". En *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, eds. A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros. Granada: Alhulia, Academia de Buenas Letras, pp. 17-46.
- (2008). *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos*. Granada: Alhulia, Academia de Buenas Letras.
- (2009). "Introducción: el Teatro Independiente". En *Exposición Teatro independiente en Andalucía : el origen del presente 60-70* Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 11.
- Sánchez Vidal, Agustín (1995). "El cine español y la transición". En *Del franquismo a la posmodernidad*, ed. J. B. Monleón. Madrid: Akal, pp. 85-98.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel, y María Olivera Zaldúa (2012). "La fotografía en las fotonovelas españolas". *Documentación de las Ciencias de la Información* (35):31-51.
- Sánchez, Yvette (2007). "Teatro transicional, entre el compromiso y el experimento". En *Memoria literaria de la Transición española*, ed. J. Gómez-Montero. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, pp. 136-47.
- Savater, Fernando, y Luis Antonio de Villena (1982). *Heterodoxias y contracultura*. Barcelona: Montesinos, 1989.
- Saz, Isis, y José Antonio Sánchez (2007). "El tiempo de la belleza". *Estudis Escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* (32):344-55.

- Scott, A. O. (2012). "Remembrance of Passions (and Follies) Lost: Miguel Gomes's 'Tabu'". *The New York Times* (25/12/2012). Disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/12/26/movies/miguel-gomess-tabu.html> [consulta: 10/12/3].
- Schaeffer, Jean-Marie (1988). "Notas sobre la problemática genérica". En *Teoría de los géneros literarios*, ed. M. Á. Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, pp. 155-79.
- Schickel, Richard, y Richard Corliss (2005). "9 great movies from 9 decades". *Time* (22/05/2005). Disponible en: <http://www.time.com> [consulta: 10/2/2013].
- Schrader, Paul (1972). "Notes on Film Noir". *Film Comment*, 8 (1):8-13.
- (2006). "Canon Fodder". *Film Comment*, 42 (5):33-49.
- Schulte-Sasse, Linda (1998). "Douglas Sirk's Schlußakkord and the Question of Aesthetic Resistance". *The Germanic Review*, 73 (1):2-31.
- Schulz, Dirk (2011). *Setting the Record Queer: Rethinking Oscar Wilde's «The Picture of Dorian Gray» and Virginia Woolf's «Mrs. Dalloway»*. New Brunswick, London: Transaction Publishers.
- Searle, John R. (1965). *¿Qué es un acto de habla?* Valencia: Revista Teorema.
- Segre, Cesare (2001). "La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento". *Cuadernos de Filología Italiana* (8):11-8.
- Sela-Sheffy, Rakefet (1990). "The Concept of Canonicity in Polysystem Theory". *Poetics Today*, 11 (3):511-22.
- (1994). "Estrategias de canonización: la idea de novela y de campo literario en la cultura alemana del s. XVIII". En *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 125-46.
- (1997). "Models and Habituses: Problems in the Idea of Cultural Repertoires". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 24 (1):35-47.
- (2002). "Canon formation revisited: canon and cultural production". *Neohelicon*, 29 (2):141-59.
- (2003). "Interference and Aspects of Repertoire Consolidation in Culture". En *The Challenge of the Hyksos: cultural interference in the New Kingdom*, ed. B. Manfred y O. Goldwasser. Vienna: Austrian Academy of Sciences, pp. Disponible en: www.tau.ac.il/~rakefet/papers/RS-Interference.pdf [consulta: 23/12/2013].

- Sevillano Calero, Francisco (2003). "Cultura y disidencia en el franquismo: aspectos historiográficos". *Pasado y memoria: Revista de Historia Contemporánea* (2):5-28.
- Shavit, Zohar (1980). "La posición ambivalente de los textos: el caso de la literatura para niños". En *Teoría de los polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 147-82.
- Sheaffer-Jones, Caroline (2002). "Fixing the gaze: Jean Cocteau's *La belle et la bête*". *Romanic Review*, 93 (3):361-74.
- Shildrick, Margrit, y Janet Price (1998). "Vital Signs: Texts, Bodies and Biomedicine". En *Vital Signs: Feminist Reconfigurations of the Bio/Logical Body*, ed. M. Shildrick y J. Price. Edinburgh: University Press, pp. 1-17.
- Shklovski, Victor (1923). "Chaplin". En *Literature and Cinematography* London: Dalkey Archive Press, 2008, pp. 64-7.
- (1923). *Literature and Cinematography*. London: Dalkey Archive Press, 2008. Original edition, *Literatura i kinematograf*. Editado por Russkoe Universal'noe izdatel'stvo, 1923.
- Shklovski, Viktor (1927). "Literatura y cine". En *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama, 1971, pp. 27-82.
- Silverthorne, Spencer (2005). "El papel homosexual del cine de Pedro Almodóvar durante la movida madrileña". *Independent Study Project (ISP) Collection*, Paper 423. Disponible en: http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/423 [consulta: 09/01/2015].
- Sinfield, Alan (1999). *Out on stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*. New Haven, London: Yale University Press.
- Sinker, Mark (1999). "Concrete, so as to self-destruct: the etiquette of punk, its habits, rules, values and dilemmas". En *Punk Rock: so what?*, ed. R. Sabin. London, New York: Routledge, pp. 120-39.
- Sitney, P. Adams (ed.) (1970). *Film culture reader*. New York: First Cooper Square Press, 2000.
- Smith, Paul Julian (1995b). "Pepi, Luci, Bom and Dark Habits: Lesbian Comedy, Lesbian Tragedy". En *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, ed. K. M. Vernon y B. Morris. Westport: Greenwood, pp. 25-39.

- (1997). "Pornography, Masculinity, Homosexuality: Almodóvar's *Matador* and *La ley del deseo*". En *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, ed. M. Kinder. Durham: Duke University Press, pp. 178-95.
- (2000a). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso.
- (2000b). "Un travestismo sin límites: El cine de Pedro Almodóvar". *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* (11-12):15-22.
- (2006). "Reading Almodóvar through TV Studies". *Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 7 (2):157-62.
- (2009b). "Almodóvar on Television: Industry and Thematics". En *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, ed. B. Epps y D. Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 37-50.
- Solovieva, Olga (2002). "Dress Code: You are what you wear in The bitter tears of Petra von Kant". *Film Comment*, 38 (6):53-6.
- Sontag, Susan (1964). "Notas sobre lo *camp*". En *Contra la interpretación*, ed. S. Sontag. Madrid: Alfaguara, 1996, pp. 335-76.
- (1965a). *Contra la interpretación*. S. C. I. i. M. A. Sontag, 1996. . Madrid: Alfaguara, 1996.
- (1965b). "Una nota sobre novelas y películas". En *Contra la interpretación*, ed. S. Sontag. Madrid: Alfaguara, 1996, pp. 315-9.
- Soria, M. S. (1953). "La Venus, los Borrachos y la Coronación, de Velázquez". *Archivo Español de arte*, 26 (104):269-84.
- Spang, Kurt (1996). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- Speaks, Elyse (2009). "We bring our lares with us": Bodies and Domiciles in the Sculpture of Louise Bourgeois". *Art Journal*, 68 (3):88-103.
- Stam, Robert (2000). *Teorías del cine, Paidós Comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Steiger, Janet (1985). "The politics of Film Canons". *Cinema Journal*, 24 (3):4-23.
- Stevens, Dana (2011). "Pedro Almodóvar's new film is a math problem, not a poem". *Slate* (13/10/2011). Disponible en: http://www.slate.com/articles/arts/movies/2011/10/the_skin_i_live_in_reviewed_pedro_almod_var_s_new_film_.html [consulta: 08/12/3].
- Stoichita, Victor I. (2006). *Simulacros, el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.

- Strauss, Frédéric (2000). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Barcelona: Akal.
- Strong, Jeremy (2006). "Tess, Jude and the Problem of Adapting Hardy". En *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism*, ed. G. Dowd, L. Stevenson y J. Strong. Bristol: Intellect Books, pp. 97-108.
- Stubbs, John C. (1993). "The Fellini Manner: Open Form and Visual Excess ". *Cinema Journal*, 32 (4):49-64.
- Sullá, Enric (1998b). "El debate sobre canon literario". En *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 11-34.
- (2010). "Sobre la formación del canon del cine negro". *452°F* (3):13-28.
- Sullá, Enric (comp.) (1998a). *El canon literario, Lecturas*. Madrid: Arco Libros.
- Sullivan, Jack (2006). "Psycho: The Music of Terror". *Cineaste*, 32 (1):20-8.
- Tabuenca Bengoa, María (2008). "Pedro Almodóvar y el universo femenino analizado a través de sus carteles cinematográficos". *Revista de la SEECI*, 11 (17):1-13.
- (2011). "El 'leit motiv' de la estética de pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra". *Index Comunicación* (1):89-144.
- Talens, Jenaro (1977). *La escritura como teatralidad: acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo en la novela corta castellana del siglo XVII*. Valencia: Universitat de València.
- (1985). "Documentalidad vs. ficcionalidad: el efecto referencial". *Revista de Occidente*, (53):7-12.
- (1986). *El ojo tachado: lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- (1989). *Cenizas de sentido*. Madrid: Cátedra.
- (1990). "Cine y su(s) realismo(s): Artaud/Dulac versus Buñuel". *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, (5):3-22.
- (1995a). "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970". En *Del franquismo a la posmodernidad*, ed. J. B. Monleón. Madrid: Akal, pp. 57-84.
- (1995b). "Writing against Simulacrum: The place of literature and literary theory in the Electronic Age". *boundary*, 2 (1):1-21.
- (2000). *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
- (2006). "El futuro ya esta aquí". En *La transición y su doble: el rock y radio futura*, ed. C. Tango. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 9-16.

- Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui Díez (eds.) (1998) *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- _____ (2007). *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- Tango, Cristina (2006). *La transición y su doble: el rock y radio futura*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Tanner, Jeremy, y Robin Osborne (1998). "Art and Agency and Art History". En *Art's Agency and Art History*, ed. J. Tanner y R. Osborne. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1-27.
- Tesson, Charles (2007). *Teatro y cine*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Tinianov, Iuri (1927a). "Sobre la evolución literaria". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. T. Todorov. México D.F., Madrid, Buenos Aires, Bogotá: Siglo XXI, 1970, pp. 89-101.
- _____ (1927b). "Los fundamentos del cine". En *Los formalistas rusos y el cine*, ed. F. Albèra. Barcelona: Paidós, 1998, pp. 77-101.
- Tinianov, Iuri, y Roman Jakobson (1928). "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. T. Todorov. México D.F., Madrid, Buenos Aires, Bogotá: Siglo XXI, 1970, pp. 103-5.
- Tóibín, Colm (2001). *Love in a Dark Times: Gay Lives from Wilde To Almodóvar*: Picador, 2002.
- Tolnay, Charles de (1961). "Las pinturas mitológicas de Velázquez". *Archivo Español de Arte*, 67 (133):31-45.
- Torre Espinosa, Mario de la (2014). "La narrativa de lo no fenomenológico: el reconocimiento de *el Otro* en el cine". *Ética & Cine Journal*, 4 (2):71-5.
- _____ (2015). "Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español". *Bulletin of Hispanic Studies*, 92 (5):567-582.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1965). "Problemática general del teatro". En *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, ed. L. García Lorenzo. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1980, pp. 51-7.
- Torres, Laura G. (2014). "Un viaje al alma de La Movida con Blanca Sánchez, la inspiración de Almodóvar". *RTVE.es*, <http://www.rtve.es/noticias/20141010/viaje-alma-movida-blanca-sanchez-inspiracion-almodovar/1027167.shtml>, [consulta: 15/12/2014].

- Tötösy de Zepetnek, Steven (1992). "Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 19 (1-2):21-93.
- (1994). "Comparative Literature and Systemic/ Institutional Approaches to Literature: New Developments". *Systems Research*, 11 (2):43-57.
- Toury, Gideon (1986). "Translation. A Cultural-Semiotic Perspective". En *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, ed. T. E. Sebeok. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, pp. 111-24.
- (1995). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Trabado Cabado, José Manuel (2013). "La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic". En *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, ed. J. M. Trabado Cabado. Madrid: Arco Libros, pp. 11-61.
- Travers, Peter (2011). "The Skin I Live In". *Rolling Stone* (13/10/2011). Disponible en: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-skin-i-live-in-20111013> [consulta: 22/12/2013].
- Trenas, Pilar (1984). "La cocina se va a la Universidad". *ABC de Madrid* (18/08/1984):46.
- Triana-Toribio, Nuria (1996). "Almodóvar's Melodramatic Mise-en-Scène: Madrid as a Setting for Melodrama". *Bulletin of Hispanic Studies*, 73 (2):179-89.
- (2000). "A Punk Called Pedro; La movida in the Films of Pedro Almodóvar". En *Contemporary Spanish Cultural Studies*, ed. B. Jordan y R. Morgan-Tamosunas. London: Arnold, pp. 274-82.
- Truffaut, François (1966). *El cine según Hitchcock*. Madrid, 2005: Alianza
- Trybus, Karl L. (2008). "Recasting the post-fascist male body: the films of Germany's Fassbinder and Spain's Almodóvar". *Historia Actual Online* (15):137-44.
- Tudor, Andrew (1989). *Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror movie*. Oxford: Basil Blackwell.
- Tusell, Javier (1999). *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16.
- Ubersfeld, Anne (1996). *La escuela del espectador*. Madrid: ADE, 1997.
- (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Uriós-Aparisi, Eduardo (2010). *Puro teatro: Metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar*. San Lorenzo de El Escorial: Libertarias.

- Utrera Macías, Rafael (1981). *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Valero-Costa, Pilar, y Elena Magula (2003). "A New Gaze: Almodóvar's Deconstruction of the Female Body". *Letras Peninsulares*, 16 (1):215-26.
- Vaquerizo García, Luis (2014). *La censura y el nuevo cine español: cuadros de realidad de los años sesenta*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1971). "Informe subnormal sobre un fantasma cultural". *Triunfo* (71):20-3.
- Velázquez García, Sara (2012). "El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años cincuenta". *Transfer*, 7 (1-2):160-71.
- Vernon, Kathleen M. (1993). "Melodrama against itself: Pedro Almodóvar's *What Have I Done to Deserve This?*" *Film Quarterly*, 46 (3):28-40.
- (2009). "Queer Sound: Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar". En *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, ed. B. Epps y D. Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 51-70.
- Vidal, Belén (2010). "Memories of Underdevelopment: Torremolinos 73, Cinephilia, and Filiation at the Margins of Europe". En *Cinema at the Periphery*, ed. D. Iordanova, D. Martin-Jones y B. Vidal. Detroit: Wayne State University Press, pp.
- Vidal, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. 3ª ed. ed. Barcelona: Destino.
- Viera, Maria (2004). "Playing with Performance: Directorial and Acting Style in John Cassavetes's *Opening Night*". En *More than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, ed. C. Baron, D. Carson y F. P. Tomasulo. Detroit: Wayne State University Press, pp. 153-72.
- Villanueva, Darío (1999). "Novela y cine, signos de narración". En *Encuentros sobre literatura y cine*, ed. C. c. Peña Ardid. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 185-209.
- Villegas, Juan (1996). "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* (21):7-15.
- Villena, Luis Antonio de (2014). "Recuerdo a Eduardo Haro Ibars". Disponible en: <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/recuerdo-eduardo-haro-ibars/> [consulta: 21/12/2014].
- Viñas Piquer, David (2007). *Historia de la crítica literaria, Literatura y crítica*. Barcelona: Ariel.

- Viviani, Christian (2008). "Bosé et Antonioni ou le divisme revisité". *Positif: Revue Mensuelle de Cinéma* (569-570):33-5.
- Waters, John (1987). *Crackpot: the obsessions of John Waters*. Nueva York: Scribner, 2003.
- Waugh, Patricia (1995). *What is metafiction and why are they saying such awful things about it?* London, New York: Longman.
- Weinrichter, Antonio (2002). "Algunos hitos de los noventa: ¿a qué canon quedarse?" *Secuencias: revista de historia del cine* (16):33-7.
- (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B.
- Wellwarth, George E. (1972). *Spanish underground drama / Teatro español underground*. Madrid: Villalar, 1978.
- Wilhelmi Casanova, Gonzalo (2011). "No digas que no se puede. Luchas de grupos marginados en la Transición". En *La sociedad española en la Transición: los movimientos sociales en el proceso democratizador*, ed. R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 287-99.
- Willem, Linda M. (2002). "Rewriting Rendell: Pedro Almodóvar's *Carne trémula*". *Literature Film Quarterly*, 30 (2):115-8.
- Williams, Linda (2005). "El melodrama melancólico: el dolor y las relaciones homosexuales perdidas en el cine de Almodóvar". Almodóvar: El cine como pasión. Actas del Congreso Internacional 'Pedro Almodóvar', en Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003. Universidad de Castilla-La Mancha 307-16.
- Williams, Tennessee (1962). *Teatro*. 5ª ed. ed. Buenos Aires: Losada.
- Willmore, Alison (2011). "Review: Almodóvar's *The Skin I Live In* IN a Twisty, Sci-Fi Psychosexual Melodrama". *Movieline* (13/10/2011). Disponible en: www.movieline.com [consulta: 22/12/2013].
- Yacowar, Maurice (1993). *The films of Paul Morrissey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yarza, Alejandro (1999). *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad "camp" y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Yuste, Javier (2014). "¿Existe el cine pop?" *El Cultural.es*, 05/08/2014 (Disponible en: <http://www.elcultural.es/noticias/cine/Existe-el-cine-pop/6601> [consulta: 15/09/2014]).

- Zecchi, Barbara (2001). "'Si te ata no te quiere': Violencia y estatus quo en el cine de Pedro Almodóvar". En *Lecturas: Imágenes*, ed. C. Becerra, M. Á. Candelas, A. Chas, M. J. Fariña y B. Suárez. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 319-31.
- (2015). "El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a 'new queer'". *Área Abierta*, 15 (1):31-52.
- Zurian, Fran A. (2004). "Pedro Almodóvar escritor: notas en torno a las relaciones cine-literatura en la obra almodovariana". *Binaria: Revista de comunicación, cultura y tecnología*, 2004 (4):1-12.
- (2009). "Pepi, Patty, and beyond: Cinema and Literature in Almodóvar". En *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, ed. B. Epps y D. Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 408-28.

Anexo I.
CONCLUSIONES EN INGLÉS.



ANEXO I. CONCLUSIONES EN INGLÉS.

Itamar Even-Zohar, in "Laws of Cultural Interference" (2010b), a rewritten version of an article published originally some decades ago in *Poetics Today* (*ibíd.*,1978), tries to extend the notion of *polysystemic interference* from literature to the different types of arts and societies. His goal is to establish some general laws that are present in the process of cultural interference. Although he is not quite convinced about the possibility of discovering universal rules, he believes in the opportunity of finding repetitive patterns that can lead us to reach some sets of laws that are functioning in the contact among different cultural systems.

For the writing of the conclusions for our doctoral dissertation, the cited work by Even-Zohar will be used because it provides us with numerous possibilities for the analysis of all the exposed up to now. He declares the existence of some tentative aspects -exactly nine- that can lead us to the definition of *Laws of Interference*, which we will try to apply to the theatricality in the cinema made by Almodóvar. As we have said, we defend the idea of theatricality in movies as the result of using of some elements of the cultural repertoire that link with the sense of art as artifice, and in this way of theatre seen as a performativization of actors and space. And about the construction of the Spanish cultural repertoire, we have seen the determinant impact of some foreign cultural systems (from a inter-systemic point of view) as well as the function of some elements of the Spanish repertoire that have influenced the cinema language of Almodóvar's movies. In this context we will summarize all the results.

Even-Zohar distinguishes three groups of aspects. The first one is referred to the general principles of interference. Primarily, he declares that the interference is always imminent. Sometimes these interferences are not evident, mainly because they occur on the periphery, but they are always in the horizon. This can be applied to the use of the underground cinema in the first Almodóvar's movies. It shows how the use of non-official (non-canonized) transmission channels -the academic institution, for example- do not interrupt the interference process.

In accordance with the second aspect, interferences must be mostly unilateral. If we continue with the analysis of the presence of the underground cinema, we can see how Almodóvar's cinema didn't influence the counterculture subsystem of U.S.A.; but only because the canonization of his films occurred some decades later than all the American phenomena that had inspired him in the seventies and eighties. On the other hand, if we focus on the connection between theatre and his cinema in U.S.A., we have to say that the relationship hadn't been as asymmetrical as it was supposed to, because the stage world -Broadway, for example- has taken his movies as model for creating new plays-.

Depending on the third aspect exposed by Even-Zohar, he declares that not all the interferences occur on all levels of culture or, at least, with the same intensity. It occurs if we observe the functionality of some elements of the repertoire inside some LGTB groups. If Almodóvar's cinema has been influenced by some different manifestations of *queer art*, his movies have impacted further as well in the gay subculture. We can see again with this behavior an example of asymmetric relations as a consequence of the contact between different systems.

Later in the cited article written by Even-Zohar, he exposes four conditions for the emergence and occurrence of interferences. The first one expounds how contacts will generate interference sooner or later if no resisting conditions arise. We are going to emphasize the second part of this sentence, exactly about the concept of resistance. Almodóvar's filmography shows a refusal to the history of Spanish realistic cinema and its tradition, which offers us a critical vision of the society of the moment -especially along the political *Transición*-. On the other hand, we can observe the presence of other kinds of elements that point out the idea of artifice, and not only from abroad, but also from the Spanish cultural tradition too.

The fifth aspect expounded by Even-Zohar says that interferences occur when a system is in need of items unavailable within its own repertoire. In Spain, after years of dark *nacionalcatolicismo*, the art produced by the subculture inside countries such as U.S.A. or Great Britain became a great cultural source for solving the needs of a new generation of Spaniards. They required new cultural elements for incorporating into the national repertoire. This phenomenon is promoted also because usually the source

culture holds a prestigious position (sixth aspect of the article by Even-Zohar), as we can see in the presence of citations of French repertoires in the movies by Almodóvar, or also because a dominance situation (seventh aspect), as happened with the classical Hollywood cinema and its dominant position all over the world from the thirties until today.

But the two more interesting aspects are referred to the processes and procedures of interference. On the one hand, the eighth aspect says that the interference, that may take place in only one part of the targeted culture, can then proceed to other parts. We have exposed how Almodóvar took the imagery of the American trash and queer culture, like transvestites (peripheral area), and how won the Oscar with the film *All about my mother*, plenty of transvestites and non-normative examples of sexuality. And on the other hand, the last aspect exposes how an appropriated repertoire does not necessarily maintain the same functions as in the source culture. We can see also this mode of functioning in the films made by the Spanish director. He used the *Institutional Mode of Representation* and took only the features he was interested in, giving them as well a new meaning. For that he used some especial strategies, such as the uncovering of the hidden enunciation, introducing consequently theatricality in his movies without restraint.

In short, we can see in Almodóvar's movies how the interferences from different cultural systems, and through the elements of their repertoires that link with the understanding of art as a construction, are used with the aesthetical and ideological objective of insertion of the idea of *theatrum mundi*. He opposes himself and his movies to the Hollywood dominant film system, as consequence of certain hostility to fixed forms in his cinema. They are set into a liminal state that let us talk about theatricality in cinema, but in the sense given by Gilles Deleuze, totally distinct from the theatricality of the theater (1985:194), as we will see in the next paragraphs.³⁶⁶

Obviously, he doesn't depart radically from the tradition in the making of his films, because as Gideon Toury said, the respect of the existing norms is necessary. If

³⁶⁶ For example, in this sense it is interesting how Deleuze develops here the use of the depth of field as element that used in excess, can "in the end strengthen the feeling of reality" (*ibid.*:299) and produce theatricality.

not, the result would be a variation extremely free (Toury, 1995:97). And we can't forget that his movies, although controversial, are not experimental. Thus we can see how his cinema shows consideration for some classical rules. From an Aristotelian point of view, while in his cinema the characteristic unit of action of the fable is often broken -with some narrative techniques as the *mise en abyme*-, he respects one of the Aristotle laws: the necessity of the logical structuring of the facts in an action-reaction logical narrative. Verisimilitude, in this sense, will be provided by this. This is instituted in the logic of nature, where Aristotle places the tragedy and where, some centuries later, the classical Hollywood cinema would find its way of being.

An interesting contradiction between verisimilitude and artifice is presented in this way in one of the most compelling contemporary filmographies, which forces us to interpret these movies analyzing the different layers that are in the basis of this complex cinema, where the tradition is combined to the most diverse interferences from various cultural systems, adopting all kind of references in a cannibalistic creative stratagem. In this sense we have seen how the Fassbinder cinema -the *queer* sensitivity, the presence of women as the main character, the melodrama...- or the Pina Bausch dance -*Masurca Fogo* and *Café Müller*- are two examples of how his cinema has been interfered by foreign models, in this case from the German cultural system. The French culture had also a great impact in these movies: the music -Jacques Brel-, the theatre -Jean Cocteau-, the art -Louise Bourgeois- or the fashion -Chanel or Jean-Paul Gautier- are only a few examples of intertexts present along his filmography.

After seeing these examples of interference, our main thinking from a polysystemic point of view would be the next: it would be legitimate to talk about the interference of some cultural practices when we are living in a globalised world? Are Pina Bausch and Fassbinder actually an example of the German culture? Or are they part of a common world heritage? Evidently, the way that the world works today is quite different from how the situation was until the eighties. We have seen how progressively a new international cultural identity has spread out overlapping some native cultures. In this sense, the birth in one determined country or nation doesn't guarantee the inscription of some endemic features in some particular idiosyncrasy. Viral internet phenomena like the flash mobs, for example, have an international nature. And all this is because of the existence of new technologies, devices and

communication channels that make the information multilayered, transnational and interactive.

We are witnessing how cyberculture has turned into the dominant discourse of our era, as product of the advanced pos-industrial phase of the capitalist production modes in the most developed societies, as Domingo Sánchez-Mesa stated (2004:14). In this epistemological context, the complexity of the intersystemic interference becomes extremely complicated in the moment that we have to delimit clearly the system. They are extremely interconnected, to the point that it is impossible not only to establish clear borders among them, but also the core of the system is shared with other systems in a simultaneous and spontaneous generation. The canonization strategies are in this way turned into a cooperative mode of construction of canonized forms, specially in web-based environments. In this transnational context we must talk about cultural policies that belong to wider categories such as religion -Islamic world- or sexual orientation - the gay scene- that exceed the individual level.

So what does it mean therefore the Spanish cultural system? Is it legitimate to talk about it? Or is it only a fallacious that helps us to simplify the reality although we are working on a wrong category? Evidently we don't have to be so negative in this sense and we must be, at least at this moment, as operational as possible. For the advance, in the study of the intersystemic interferences, we must accept a starting point. In this case the social imagery constructed through the history offers us an excellent tool for supporting one of our fundamental concepts: the association of the system to the idea of nation. As we have seen, they are closely connected, presenting a huge variety of relations between them. The international imagery about the Spanish culture is linked to the bullfighters, the paella and flamenco, but also to Lorca and Franco, or to Penélope Cruz. We see how the presence of all these elements shows a clear evolution in the development of this concept of *lo español*, a diacronicity that makes this entity more interesting.

The cinema made by Almodóvar has been seen as symbol of the Spanish culture. The inclusion of the art of bullfighting -*Matador* or *Talk to Her*-, the gastronomy -the *gazpacho* in *Women at de Verge of a Nervous Breakdown*- o the traditional Catholic liturgy -*The Bad Education*- has been enough to see his productions as examples of the

Spanish culture. If the main part of critics and scholars have noticed it, only a reduced sector of them have paid attention to the fact of that all the models and cultural products that are assimilated in his cinema can be seen as performative arts. And the most interesting, all the examples of culture that are not traditionally linked to theatre have been assumed within the sense of artifice. In this way, this kind of cinema offers a resistance to the hegemonic modes of filmic representation, a resistance against the traditional Hollywood cinema, which, ironically, is taken for subverting it.

This feature is set up in one of the more significant characteristics of his cinema. Theatricality becomes as a result of the combination of a series of attributes that point to cinema as construction, a vision apart from the naturalized traditional aspect of the picture show. This can be considered as result of the respect of some patterns in the functioning of his cinema, especially when some characteristics are used that link with the idea of theatre.

As we have already stated, the Polysystem theory has been considered a perfect example of systemic theory (Tötösy de Zepetnek, 1992, 1994). In this sense, the connections with other systemic approaches, as the Lotman's Semiotics of Culture³⁶⁷, are clear. Even-Zohar recognized it in this respect:

It is no wonder that my own Polysystem theory should overlap parts of Lotman's literary as well as semiotic theories, although most of his writings became known in my part of the world only in the mid-seventies. After all, they emerge out of very similar premises and almost the same tradition. (1990f:2)

Although the canonization process is the most evident common element -due to the stratified structure with center and periphery and a dynamic and functional conception of the artistic phenomena- we can see how Lotman described the theatricality from the point of view of the Pragmatics, far from the vision of the Polysystem Theory -that focus on the relation between systems and factors inside them. The concept of *ensemble* becomes crucial in his idea of theatre and cinema, in the way that we can find isolated signs and also others that can't be separated from the rest. This assembly of elements is set up in a complex new entity that configures a supra-meaning

³⁶⁷ Progressively, the Israeli scholar was getting closer to the ideas of Lotman and his Semiotics of Culture, especially when "it views 'the world' as a set of signs which [...] bombard us daily, and therefore need to be interpreted in order to make life possible" (Even-Zohar, 2010c:71).

(Lotman, 1980:82-3). As a consequence, we find great difficulty in the interpretation of these artistic texts. Nevertheless, this problem is minimized when the theatre is using conventional signs. They become isolated and help to a better analysis. We can see this in the use of masks of the Greek theatre, or in the *commedia dell'arte*, where the characters and the emotions were codified in a simple way.

In our opinion, the use of isolated signs is one of the causes of the theatricality effect. They are codified signs that resort to showing the expressive mechanisms of these mimetic arts, where there is a prevalence of the convention value against a naturalized aspect. In this context, the grotesque condition of actors and situations leads us to think in a kind of mask that uses the conventions to display the deep emotions of the characters. The verisimilitude is in suspense because of the will to create a theatrical atmosphere that sometimes, also, link with the idea of ritual theatre. And in this situation, it is basic the revelation of the spectators in their spectatorial status to create a genuine communicative phenomenon.

If we find this kind of signs in the cinema, we will be watching a theatrical movie. Federico Fellini, Ingmar Bergman, Quentin Tarantino, Alain Resnais, Rainer Werner Fassbinder, François Ozon, Pier Paolo Pasolini, Peter Greenway or Pedro Almodóvar are filmmakers that have used all the potential of these theatrical resources. Their movies are examples of how the interrelation of arts can be exposed without any guilt. They were/are conscious that the classical Hollywood cinema model was wasting all the creative power of film language, and they used a non-conventional cinema to demonstrate that different models of art could be applied to their movies.

The most surprising consequence of this was that the center of the system of U.S.A. -canon- was displaced in the moment that this kind of cinema got the approval from the film awards and the academic world -institution-, showing how the market - and the indisputable success of Hollywood films in the world box office- can't establish the taste of the people of the next generations. It would be derived from the contact between different cultural systems and elements inside the polysystem and from "the complex network of relations between the state of the receptive system, the nature of the transference activity [...] and the relation between power and market" (Even-Zohar, 2010c:76). In that way, the discovery of the style of the directors -from a *cahierist*

vision and as result of the meeting of a peculiar narrative mode and some original visual characteristics- will act as the legitimizing element for the assumption of theatricality as a valid element of the cinema language.³⁶⁸ We see how there is a tension between importation and invention, two aspects of the procedure of making repertoire (*ibíd.*:72).

Roman Jakobson (1958:97) said that many poetic features are part not only from the science of the language, but also from the whole signs theory, that is, from a general Semiotics. The theatre, as art, can be completely seen from this point of view. From a comparative vision, and as we already have said, there are some elements that belong to theatre, but also to the cinema³⁶⁹. In this sense we have to evaluate if the theatrical adaptations can be considered as result of the process of an intersemiotic translation. Patrick Cattrysse assumed that it was completely possible. He worked on this subject starting from the polysystemic studies by Gideon Toury. His doctoral dissertation (1992a), as we exposed in the chapter one, tried to demonstrate "that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only" (1992b:54), and that it was possible to impose over some intersemiotic phenomena. He focused on the selection and adaptation policy, the function within the cinematic context and the relations that the product obtained between the selection and the adaptation policies.

From a polysystemic vision, Toury (1995) offered us some ideas that are especially useful for our object. In his opinion, any translation is an activity that assumes the existence of at least two languages and two different cultural translations. And in this process the presence of the norms are indispensable. The behavior of the translator normally tends to show some regularities, in such a way that the members of that culture, although they are not capable to formulate the deviations explicitly, they

³⁶⁸ Although is difficult to find clear interferences of the *almodovarian* style over other filmmakers or different cultural systems, we see how in the last years in Spain, directors as Paco León -*Carmina o revienta* (2012) or *Carmina y amén* (2014)-, Carlos Vermut -*Magical Girl* (2014)- or Eduardo Casanova - the shortfilm *Eat my shit* (2015)- have shown the influence of the first Spanish *maestro* movies. The temporal distance seems to be required to shape and assimilate a model.

³⁶⁹ Jakobson, in this successful talk, make a comparative exercise between different artistic forms. From the Poetics, he opened the possibility of studying other non verbal forms from this discipline. With this reasoning, the film adaptation, the music or the painting became part of his object of study, offering a wider vision of the artistic phenomena studies.

can say when a translator is not respecting the assumed or respected practices (Toury, 1995:97-8).

If we analyze the movies of the directors that we have just mentioned, we can verify the respect and assumption of some norms from the *Institutional Mode of Representation*, but at the same time appear models of representation and adaptation of artistic discourses that are out of our traditional concept of cinema. These elements are incorporated to the movies with total originality, although they have to be careful in that regard, because, as Toury warned us and we have just said, the absence of norms would result in a variation extremely free, and therefore inoperative (*ibíd.*:1995:97). We see in these movies how there isn't a complete refusal of the classical cinema. They are in a frontier area between different film models, where the theatricality is provoked as result of the contact of different systems and the adoption of some specific elements or repertoires, where the artifice has been preferred to the detriment to the realism of the conventional cinema.

Concluding, we can say that the politics of selection of these components of the systems has been deliberately chosen. This behavior is the result of the functioning from a *theatrum mundi* vision, where the idea of world is seen as a complex interrelation of social performances. Thus, the cinema becomes in one of the most suitable medium for reflecting on the fragility of the identities, or maybe to support the idea that life is part of the conventions of the scenic representation, where we are all in a play on the stage playing a determinate role (Abuín González, 2005:139). The cinema, through the theatre, gets the notion of narrativity of the vital experience and shows it to us with undoubted iconographic resources. And we must to remember that theatre and cinema are two kinds of visual representation that are also temporal. The temporality is the organizing dimension of the human experience, in the sense of Paul Ricoeur (1983:46-7), and while the theatre is a being *in present*, and in an immediate way, the cinema is a being *in past*, and in a mediated mode. But there is always a reality that is irrefutable, that is the presence of elements and people. They are real, but their function on stage or on the screen has value as a sign. They are in a complicated balance between what they are and what they represent. When the movie prefers to be favorable to show itself as representation instead of reflecting the reality, it gets closer to the theatre -in its traditional idea- and we can talk of theatricality in cinema.

Although this is only an approach to the idea of theatricality in cinema, it may help to start new researches about the meaning of this concept. We have only pointed out some ideas of it and how it must be observed in polysystemical terms, in a relational thinking process. In this light, the phenomenon becomes plural and dynamic, related to the cultural system and the perception by the audience, and become a complex and interesting object under consideration that can be reanalyzed from different theoretical frameworks that emphasize on diverse aspects of the artistic phenomenon.

Anexo II.
RESUMEN (ESPAÑOL E INGLÉS).

ANEXO II. RESUMEN (ESPAÑOL E INGLÉS).

Resumen

Lo teatral, aplicado al séptimo arte, consiste en asumir las películas como constructos, sin conexión necesaria con la realidad, donde lo discursivo siempre es antepuesto a lo referencial, que actúa más como vehículo narrativo que como una reivindicación de sí mismo. Supone una desestabilización de la categoría "cine" a favor de otras como "constructo cinematográfico" o "artefacto fílmico", que subvierte el Modo de Representación Institucional o modelo del cine clásico al evidenciar los mecanismos de su construcción. Un metacine, si se quiere, en el momento en el que la enunciación como dispositivo es mostrada sin reparos, ya que importa más transmitir la idea o la emoción que proceder a la veladura del aparataje técnico. Es en este momento, en el que el público es consciente del cine en tanto que lenguaje como de su estatus espectacular, cuando se produce el efecto de teatralidad. Al espectador entonces se le exige un compromiso, al modo del pacto teatral. Deberá asumir la denegación tal como la enunció Anne Ubersfeld para el teatro; un funcionamiento psíquico según el cual ve lo que transcurre en la escena sabiendo que es real pero al mismo tiempo sin dejar de ser conscientes de que no continúa fuera del teatro. Sustitúyase escena por pantalla y espacio fuera de la escena por material profílmico y tendremos una aproximación muy ajustada a nuestros intereses.

El objetivo principal de esta tesis es el de afrontar la noción de teatralidad usando para ello, desde un punto de vista metodológico, la Teoría de los Polisistemas, y, como corpus, el cine de Pedro Almodóvar. Supone una reflexión teórica sobre la aplicabilidad de los supuestos enunciados por el profesor israelí Itamar Even-Zohar y sus epígonos desde los setenta, y el diseño y aplicación de una metodología de análisis que evidencie cómo actúan ciertas marcas de teatralidad en esta obra cinematográfica. Pretendemos con este trabajo paliar uno de los principales defectos atribuidos a los desarrollos de la Teoría de los Polisistemas, suplir el vacío entre teoría y metodología.

Intentamos alejarnos de la idea -aunque no refutarla- de teatralidad como inmanencia para abordar su cuestionamiento desde un punto diacrónico y conectado a otras variables socioeconómicas vinculadas a la creación artística. Para ello abordaremos la teatralidad en el cine del director manchego como consecuencia de su elección programática de ciertos elementos del repertorio -o repertoremas- cultural español desde los cincuenta hasta los noventa. La hipótesis sobre la que trabajaremos es la siguiente: la teatralidad es resultado del uso activo en el repertorio de modelos en los que la verosimilitud es puesta en entredicho, favoreciendo de este modo una artificiosidad teatralizante.

Antes de entrar de lleno a analizar el repertorio cultural español se aborda en el segundo capítulo de esta tesis el proceso de canonización del cine de Almodóvar siguiendo tanto las ideas de Itamar Even-Zohar en torno a la Teoría de los Polisistemas como las de otros autores como Rakefet Sela-Sheffy que han trabajado acerca del canon desde este marco teórico. Perseguimos con este análisis dos objetivos. Por una parte aspiramos a justificar nuestro objeto de estudio desde un enfoque polisistémico y, por otra, a desarrollar una herramienta de análisis de la canonización en el cine desde esta teoría. Para ello hemos seleccionado dos sistemas culturales presuntamente distanciados, el de EE. UU., por ser donde el cine ha logrado realmente convertirse en industria y por ser el dominador en el panorama internacional, y el de Alemania, por constituirse en uno de los centros culturales en la tradición europea. A raíz de este análisis aprovecharemos para detectar qué rasgos estéticos presentes en este cine han sido percibidos, desde diferentes ámbitos culturales, como teatrales.

Del capítulo tercero al octavo abordamos sucintamente el repertorio cultural español, desde los cincuenta hasta finales de los noventa, destacando sus elementos principales y estructurándolos teniendo en cuenta el tipo de práctica artística del que se trate: literatura, música, artes plásticas, teatro, cine u otros lenguajes audiovisuales. Al comienzo del tercer capítulo aprovechamos para efectuar un análisis del contexto sociológico donde se insertan estas prácticas artísticas, imprescindible para entender el alcance y la importancia de los cambios producidos en el sistema español. Y en la parte final de cada apartado veremos cómo estas manifestaciones artísticas se incardinan en la obra del director manchego mediante la manifestación de interferencias de diversa índole.

Por último, afrontamos el análisis de algunos los principales intertextos espectaculares presentes en la filmografía almodovariana para intentar dilucidar no sólo las estrategias de planificación y puesta en escena en estos fragmentos, sino, y sobre todo, para ver cómo se ha realizado un empleo activo del repertorio y posteriormente intentar definir, por vía deductiva, un patrón de uso que apunte hacia una teatralidad empíricamente demostrable. La relación entre los diferentes elementos que forman el polisistema cultural debe estar en nuestro horizonte interpretativo para intentar desentrañar este algo manido, aunque aún abierto a nuevas perspectivas, campo de trabajo.

Concluyendo, podemos decir que, atendiendo a la política de selección de estos elementos del sistema, estos han sido escogidos con un objetivo deliberado. Este comportamiento es el resultante de una visión de *theatrum mundi*, en la que el mundo es contemplado como una compleja red de interrelaciones de *performances* sociales. Así, el cine se convierte en uno de los medios más apropiados para la reflexión acerca de la fragilidad de la construcción de las identidades, o quizás para apoyar la idea de que la vida forma parte de las convenciones de la representación escénica, donde todo funciona como en una especie de obra sobre un escenario, y adoptándose una serie de roles determinados. El cine, a través del teatro, adopta la noción de la narración de la experiencia vital mostrando para ello una serie de recursos iconográficos inobjtables. Y aquí debemos recordar que el teatro y el cine son dos formas de representación visual también marcadas por lo temporal. La temporalidad es la organización de la dimensión humana de la experiencia, en el sentido dado por Paul Ricoeur, y mientras el teatro es un *ser* en presente, y de una forma inmediata, el cine es un *ser* en pasado, y de una manera mediada. Pero a pesar de estas diferencias hay siempre una realidad que es irrefutable, que es la presencia de elementos y personas. Son reales, pero su función, ya sea sobre las tablas o en la pantalla, adquiere un valor de signo. Se crea un frágil equilibrio entre lo que son y lo que representan. Cuando una película prefiere favorecer la mostración de sí misma como representación en lugar de reflejar la realidad, se acerca al teatro -en su concepción tradicional- y podríamos así hablar de teatralidad en el cine.

Esto es sólo una aproximación a la idea de la teatralidad en el cine. No obstante puede contribuir a que se inicien otros análisis que profundicen en el significado de este

concepto. Sólo hemos destacado algunas ideas sobre esto y cómo debe ser observado desde un punto de vista polisistémico, dentro de un proceso de pensamiento relacional. Desde este punto de vista, este fenómeno se vuelve plural y dinámico, vinculado al sistema cultural y a la percepción del público, y se convierte en un complejo e interesante objeto de estudio que puede a su vez volver a ser analizado desde diferentes marcos teóricos que enfatizan otros aspectos del fenómeno artístico.

Abstract

Theatricality, applied to cinema, implies the assumption of movies as constructions, without any necessary relation with reality. As consequence, the discursivity is always preferred to the referentiality, which is shown preferably as narrative vehicle instead of vindication of itself. It supposes the destabilization of the category "cinema" in favour of others as "cinematographic construct" or "film device". It, when make evident the construction mechanisms, subverts what Institutional Mode of Representation or the classical cinema model established. This is an example of metacinema in the moment that enunciation is directly shown as a device. The most important thing is to transmit the idea or the emotion, independently if it obstructs the hiding of the technical aspects. In this moment, when the audience gets conscious about cinema as language and its own spectatorial status, the theatricality appears. Spectators are forced to accept a compromise, in the same way as the theatrical pact, just as Anne Ubersfeld established; a psychical functioning of spectator that see what is happening on the stage-and recognize it as real-, noticing at the same time that what is being shown has not continuation out of the theatre. If we replace screen by theatre, and space out of stage for profilmic material, we would obtain an approximate definition of theatricality in cinema.

The main goal of this doctoral dissertation is to face the notion of theatricality using, from a methodological point of view, the Polysystem Theory and, as corpus, the cinema by Pedro Almodóvar. It supposes a theoretical reflection about the applicability of the ideas expounded by Itamar Even-Zohar from the 70s, and the design and implementation of a methodological analysis that shows how work certain marks of theatricality in this filmography. We try also, with this thesis, to mitigate of the

principal defects attributed to the development of the Polysystem Theory, that is, to solve the gap between theory and methodology.

We won't use the idea of theatricality as immanence -although we won't refute it- because our interest is to consider this phenomenon from a diachronic point of view, and always connected to other socio-economical variables. We study the theatricality in the cinema made by the *manchego* director as a consequence of the programmatical election by him of certain elements of repertoire -or repertoremes- from the Spanish cultural system from the fifties to the nineties. Our hypothesis is that theatricality is a result of the active use in the repertoire of models that doubt about the verisimilitude, benefiting a *theatralizing* artifice.

Before starting the analysis of the Spanish cultural repertoire, in the second chapter we will deal with the canonization process of Almodóvar's cinema following the ideas by Itamar Even-Zohar and Rakefet Sela-Sheffy, who has worked about canon from this polysystemical theory. We pursue two objectives. On the one hand we aspire to justify the legitimization of the films we are studying, and on the other hand, we develop an analysis tool for the canonization processes in cinema. With this aim in mind, we have selected two different and distant cultural systems. U.S.A., because is the country where the cinema has turned into industry -dominating the international panorama-, and Germany, one of the cultural centers in the European tradition. As a result of this analysis we will detect how the stylistic features of this cinema have been received as theatrical in these two cultural contexts.

From chapter three to chapter eight, we take into account the Spanish cultural repertoire from the fifties until the end of the nineties, pointing out their main elements and structuring them attending to their artistic nature: cinema, theatre, fine arts, music, literature and other audiovisual languages. In the beginning of the third chapter we analyze the sociological context where these artistic practices were inserted, something that, in our view, is necessary for understanding correctly the scope and the importance of the changes suffered in the Spanish system. And in the last part of each section we will analyze how these examples of artistic expression are inserted in the work of the Spanish filmmaker through different types of *interferences*.

Finally, we study some of the principal performative intertexts in the almodóvarian filmography for trying to discover not only the strategies of shooting and *mise en scène* in these fragments. We want also to prove an active use of the repertoire for deducing some patterns that point at a theatricality empirically demonstrable. The relations between the different elements of the cultural polysystem must be in our interpretative horizon to try to puzzle out this subject, still open to new perspectives.

Concluding, we can say that the politics of selection of these components of the systems has been deliberately chosen. This behavior is the result of the functioning from a *theatrum mundi* vision, where the idea of world is seen as a complex interrelation of social performances. Thus, the cinema becomes the most suitable medium for reflecting on the fragility of the identities, or maybe to support the idea that life is part of the conventions of the scenic representation, where we are all in a play on the stage playing a determinate role. The cinema, through the theatre, gets the notion of narrativity of the vital experience and shows it to us with undoubted iconographic resources. And we must remember that theatre and cinema are two kinds of visual representation that are also temporal. The temporality is the organizing dimension of the human experience, in the sense of Paul Ricoeur, and while the theatre is a *being* in present, and in an immediate way, the cinema is a *being* in past, and in a mediated mode. But there is always a reality that is irrefutable, that is the presence of elements and people. They are real, but their function on stage or on the screen has value as a sign. They are in a complicated balance between what they are and what they represent. When the movie prefers to be favorable to show itself as representation instead of reflecting the reality, it gets closer to the theatre -in its traditional idea- and we can talk about theatricality in cinema.

Although this is only an approach to the idea of theatricality in cinema, it may help to start new researches about the meaning of this concept. We have only pointed out some ideas of it and how it must be observed in polysystemical terms, in a relational thinking process. In this light, the phenomenon becomes plural and dynamic, related to the cultural system and the perception by the audience, and become a complex and interesting object under consideration that can be reanalyzed from different theoretical frameworks that emphasize on diverse aspects of the artistic phenomena.

