



TXETXU AGUADO¹

Dartmouth College - txetxu.aguado@dartmouth.edu

Artículo recibido: 9/10/2013 - aceptado: 19/12/2013

MONSTRUOS Y EMOCIONES: LA RECEPCIÓN DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

RESUMEN:

El cine de Almodóvar integra las tensiones de la Transición sin eliminarlas ni borrarlas. Las hace convivir juntas como si la normalidad fuera el encontrárselas una al lado de la otra. Lo llamado el exceso melodramático en el cine del autor no es más que la herramienta estilística para desnaturalizar a los personajes tipo heredados del franquismo. Estos personajes apelan al público, una vez que se han dejado de lado las muletas del régimen, mediante la emoción. Este exceso emocional es capaz de entresacar lo más auténtico de los personajes y situaciones, lo que ha garantizado siempre la buena recepción de las películas de Almodóvar entre el público: se está en presencia de lo conocido pero remozado; de lo habitual pero novedoso; de lo familiar pero distorsionado. Nos sentimos cercanos a ellos porque no nos hablan desde el desapego de racionalidades frías sino desde la intensidad de las emociones a las que dan forma.

PALABRAS CLAVE: Mayo del 68, transición, monstruo, emoción, compromiso.

ABSTRACT:

Almodóvar's films integrate the tensions of the Spanish Transition to democracy without any attempt at deleting or erasing them. They coexist together as if everyday life would consist in finding them next to each other. The melodramatic excess prevalent in all his films is nothing more than the stylistic tool to denaturalize what in his characters is still rooted in the past of the dictatorship. This emotional excess highlights what is most authentic in characters and situations, something that has always guaranteed the good reception of the films to a wider audience beyond Spain: we are in the presence of the familiar but revamped; of the usual but novel, of the recognizable but distorted. We feel

¹ Txetxu Aguado trabaja en Dartmouth College, en los departamentos de español, literatura comparada y estudios de género y de la mujer. Su libro, *La tarea política: narrativa y ética en la España posmoderna* (2004), se enfoca en la formulación de imaginarios políticos e identitarios en la sociedad civil española desde la narrativa. Su último libro *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad* (2010), analiza las relaciones entre memoria e identidad durante la Transición.

close to his characters because they appeal to us from the intensity of the emotions they give shape and not from the cold detachment of rationality.

KEY WORDS: May of 68, Transition to democracy, Monster, Emotion, Engagement.

En 1980, el año de la aparición de la primera película de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, el contexto cultural español no estaba para grandes innovaciones artísticas ni mucho menos para vanguardistas propuestas estéticas. Ni lo estuvo tampoco posteriormente. Los derroteros creativos no iban, ni podían ir, en una dirección de innovación radical, dado el desequilibrio de fuerzas favorable a las derechas heredadas del franquismo durante la Transición a la democracia en España. Recuérdese la intentona de golpe de estado el 23 de febrero de 1981, y la consiguiente vuelta atrás en las reformas de mayor calado democrático, o descentralizador, de la *una, grande y libre* franquista. Desde el punto de vista actual —y dadas las carencias democráticas, por no hablar de la crisis que ha hecho retrotraerse al país unos cuantos decenios— no podía exigirse a la Transición mucho más de lo que dio de sí, que ahora se antoja como poco. Sí, es verdad, se salió de una dictadura, pero no se la arrinconó en los anales de la historia; o se avanzó mucho en las libertades individuales, pero sin un potente estado del bienestar, hoy además menguante, que las hiciera reales para la mayoría.

Quisiera situar la ya larga trayectoria filmica de Almodóvar en el contexto político y cultural del final de la dictadura, vertebrado en torno a dos acontecimientos singulares: el Mayo del 68 francés y la llegada masiva de turistas europeos. El cine de Almodóvar recoge las tensiones políticas y sociales del comienzo de la Transición y que no podrán encajarse en la dicotomía clásica entre izquierdas o derechas. El director opta por dar visibilidad a las problemáticas individuales de unos personajes contruidos con retazos de aquí y de allá, con pedazos de pasado y de presente, como si fueran engendros o monstruos sin una naturaleza-identidad definida en un todo coherente. Ello está conectado con la peculiar mezcla de herencias pasadas con posiciones rabiosamente modernas —o posmodernas si se prefiere— en sus personajes y en sus películas.

Ello no obsta para admitir que el cine de Almodóvar apunta a un más allá de los meros cambios cosméticos en los comportamientos o en las morales, e incluso en las estéticas filmicas. Su cine escapa la frontera nacional para hablar a otros espectadores, conminándolos a pensar los problemas desde la emoción. Al operar dentro de una emocionalidad que se quiere compartir con el público, los personajes se presentan como familiares, cercanos a cada cual. Ni asustan ni

repelen al espectador, al menos a ese que se atreve a indagar en el universo fílmico del director, a pesar de —o quizás fuera mejor decir precisamente por— la dureza y violencia de algunas de sus actitudes. Esto explicaría por igual la buena recepción del cine del autor más allá del ámbito cerrado español, pues no se dirige a una población nacional o local, sino a un espectador interesado en problemáticas humanas más que en esencias nacionales.

LA ESPAÑA DEL ALBOREAR DE LA TRANSICIÓN

Recuérdese que el dictador Franco murió en la cama de un hospital en noviembre de 1975 tras haberse despedido de los españoles como comenzó: asesinando a militantes políticos como Txiki y Otaegi de ETA y a otros tres del FRAP en septiembre de 1975. De poco sirvieron las condenas internacionales del régimen ni las peticiones de clemencia. Había que seguir afirmando la entereza de la dictadura contra cualquier disidencia viniera de donde viniera. Ya en 1970, en el llamado Proceso de Burgos, se condenó a muerte a varios de los 16 miembros de ETA detenidos y juzgados, entre ellos dos clérigos. En este último caso, la presión internacional consiguió transmutar las penas de muerte por cientos de años de prisión. Ni que decir que los juicios se realizaron bajo la jurisdicción militar franquista, siendo su legalidad y legitimidad para juzgar estos casos más que dudosa. Tampoco habría que olvidar aquí las muertes de numerosos manifestantes contra la falta de libertades a manos de los llamados entonces grupos de *incontrolados*, actuando por el espacio público con total impunidad cuando no con la connivencia de las fuerzas del orden represivas. Y es que incluso en sus años finales la dictadura no iba a permitir ni aperturas democráticas ni desviaciones de su ideario, no importaba cuáles fueran los costes en términos políticos o económicos. Es así que ni la amenaza de aislamiento internacional o de sanciones económicas por parte de las democracias liberales europeas surtió demasiado efecto.

Recuérdese igualmente que solo unos pocos intelectuales españoles habían asistido a la *fiesta* de Mayo del 68 francés, o a la primavera de Praga del mismo año. La influencia de ambos movimientos para dar la vuelta a morales y comportamientos represivos, así como a los sistemas políticos que los avalaban, fue escasa en España. Por otro lado, es un lugar común el señalar cómo el mayor éxito de estos movimientos de liberación fue su propio fracaso revolucionario, por así decir. Si las propuestas de cambio radical político no cuajaron ni en París ni en Praga, a este lado del telón de acero se fraguaron probablemente los orígenes de lo que hoy ha venido en llamarse el republicanismo cívico, esto es, el reconocimiento de la libertad e igualdad sexual, religiosa, moral o política, para entendernos e imaginarnos como mejor nos convenga. La contrapartida vendrá de la

mano del no cuestionamiento, e incluso abierta defensa, de los planteamientos neoliberales en lo económico y en lo político por los partidos de izquierdas.²

La salvedad española con respecto a otros países europeos será que aquí no se produjo ni cambio en las costumbres ni mucho menos cambio político. Ciertamente las cosas no podían seguir como en julio del 36 o en los años inmediatos de la posguerra. Alguna influencia tuvo que tener el turismo ya masivo en los años 70 y una cierta relajación del régimen, casi diría uno que en el ámbito privado, en sus aspectos más represivos.³ Ciertamente, una cosa es lo que las leyes franquistas prescriban como lo legal frente a lo ilegal, y otra muy distinta lo que en la privacidad, en la clandestinidad o incluso en la marginalidad se hiciera. No se negará, no obstante, que España distaba mucho de los niveles de tolerancia alcanzados en Francia o Italia en la década de los años 70.

Por lo tanto, en la España del comienzo de la Transición van a confluír al menos dos factores. Por un lado, la ausencia de un cambio en las costumbres de la población española, dejando de lado a los grupos más politizados o las clases con mayores recursos para circunvalar las restricciones franquistas. Habría que destacar la inexistencia en España de un grupo social amplio con influencia política como para conseguir generalizar las prácticas inspiradas en el Mayo del 68 francés. A lo máximo que se llegó aquí si se habla de cine fue a las películas del llamado destape, al cine de paletos, y a las astracanadas protagonizadas por un *macho ibérico* babeante ante la supuesta liberalidad amorosa de las *suecas*.⁴ Este era el cine mejor financiado por el régimen y por una industria cinematográfica

² Sin embargo, las frustraciones para inducir cambios políticos revolucionarios dieron pie al surgimiento de grupos terroristas como las Brigadas Rojas en Italia alrededor de 1969, la Baader-Meinhof en la República Federal Alemana en aproximadamente 1970, o ETA-VI asamblea en Euskadi y España en torno a 1970. Es esta una dicotomía señalada, entre otros autores, por Josep Ramoneda (*Después* 1999) donde la militancia revolucionaria de izquierdas después de Mayo del 68 se integra en la democracia liberal o funda movimientos terroristas. Igualmente, Manuel Vázquez Montalbán ha expresado estas alternativas como el enfrentamiento entre el derecho del individuo a la libertad frente al derecho del nosotros al cambio revolucionario (17).

³ Entre numerosos ejemplos, no puede dejar de citarse dos películas de Luis García Berlanga: *El verdugo* (1963) y *¡Vivan los novios!* (1970). En la primera, el personaje y su familia disfrutará de unas merecidas vacaciones veraniegas en la turística Palma de Mallorca, eso sí, gracias al extra de dinero conseguido por su profesión de verdugo al servicio de un sistema penitenciario cruel y macabro. En la segunda, el personaje interpretado por José Luis López Vázquez creará haber encontrado la libertad anhelada en una turista, católica e irlandesa para más señas.

⁴ Es de justicia reconocer que no todas las películas producidas en la época seguían estos esquemas. La excelente serie dirigida para la TV3 catalana por Manuel Barros, *Crònica d'una mirada* (2003), recoge producciones donde se hablaba sobre emigración, luchas clandestinas o congresos del PCE al otro lado de la frontera. Ciertamente es que estas películas estuvieron prohibidas y, por lo tanto, su difusión tuvo que ser más bien limitada. La serie recoge filmes dirigidos por algunos cineastas bien conocidos como Llorenç Soler o Pere Portabella.

muy ligada a él. Seguían predominando sin excepción las tradiciones más rancias representadas por los toreros y las vírgenes de toda laya, los curas católicos siempre enfurruñados y ofendidos por la relajación de la moral, el flamenco más grasiento y las folclóricas más descocadas, por no hablar del coñac de peor calidad ética, o los toros de Osborne colonizando los secarrales del paisajismo franquista.

El otro factor, en contradicción con las elaboraciones sociales franquistas, será la llegada masiva de turistas desde finales de los años 60 y comienzos de los setenta. De acuerdo, se ha exagerado su influencia hasta el punto de querer hacer depender el comienzo de la Transición española de la entrada de turistas europeos. Es cierto que este turismo es ajeno a los desastres ecológicos y burbujas urbanísticas operados en la costa mediterránea para alojarlo. Es un turismo más preocupado por las peores versiones de la *fiesta*, o por paellas indigestas regadas con sangrías adulteradas, que por la anomalía social y política española en Europa: una larga dictadura anacrónica. Los españoles más en contacto con el turismo extranjero fueron o bien las clases con mayores posibilidades económicas, generalmente las más cercanas al régimen, o bien los que trabajaban de camareros o en empleos claramente subalternos.⁵ A veces lo harán de gigolós,⁶ aunque en invierno sigan vistiéndose inveteradamente con los calzoncillos de felpa, de los que hablara Manuel Vázquez Montalbán (188), poco amables con las alegrías sexuales fantaseadas durante el verano.

Ello no impide reconocer que esta entrada masiva y continuada de turistas cambió para siempre el paisaje moral, social y económico de la costa mediterránea. Nada podía ser lo mismo después de la llegada del capitalismo salvaje franquista a la costa y de las ruidosas fiestas turísticas a base de músicas estridentes, alcohol en abundancia y sexualidad hasta cierto punto abierta. Piénsese en el contraste entre la *Chanca* (1962) de Juan Goytisolo y la pobreza de la costa almeriense antes de la invasión turística con los conflictos morales de las familias mejor situadas en el franquismo en *Tormenta de verano* (1962) de Juan García Hortelano en pleno boom turístico. El enriquecimiento inmobiliario de los protagonistas de esta última, la prostitución rampante o la pérdida de inocencia de los niños al aparecer el cadáver de una mujer semi-desnuda en la playa, dan muestra de las transformaciones dentro de las clases dirigentes del franquismo. Difícilmente

⁵ Antonio Eceiza en su *El próximo otoño* (1967) muestra a un joven enamorado de una turista francesa. Sin embargo, la amistad entre ellos se verá impedida por los desprecios de clase de la familia franquista para la que hace trabajos ocasionales y por una madre viuda, *amargada* y controladora dentro de la mejor tradición de las bernardas albas españolas.

⁶ Así ocurre en algunas películas sobre el tema del turismo como en *Amor a la española* (1966) de Fernando Merino. Esta vez le corresponde hacer de gigoló al actor que mejor ha representado al español casposo a la *caza* de las extranjeras, Alfredo Landa.

se podían seguir cantando las excelencias de las mujeres de sexualidad *católicamente* irreprochable de Agustinas de Aragón o de reinas como Isabel apodadas, ¿cómo si no?, la Católica como si nada hubiera cambiado. El costumbrismo literario y pictórico sobre el cual el franquismo basó parte de su imaginario social había dejado ya de ser solo ridículo y chabacano para pasar a ser esperpéntico. El turismo, sin lugar a dudas, tuvo al menos algo que ver en ello.⁷

En consecuencia, la tensión entre los valores más tradicionales del franquismo, como si Mayo del 68 no hubiera tenido lugar al otro lado de la frontera, y la liberalidad de las costumbres propiciada por el turismo delineará el contexto social español al comenzar la Transición. Es verdad que lo que vino en denominarse la *caverna* franquista desconfía de lo democrático, incluso en sus formas más desnaturalizadas, y quiere seguir preservando el legado del dictador, como también lo es que la sociedad española está cansada de los mirones voyeristas del cine turístico y de sus suecas, por no hablar de los iconos y mitos franquistas del imperio y de la cristiandad a toda costa. Ha habido una evolución innegable, pero se quiere por encima de todo un cambio ordenado, una apariencia de cambio, si se quiere, más que una ruptura con el pasado en toda regla. Dicho de otro modo, nada de cambios violentos en lo político y sí un mucho de ponerse al día en costumbres más cercanas al imaginario moral y democrático atribuido a lo europeo, costumbres e imaginarios menos bárbaros que los franquistas del *Santiago y cierra España*, por citar un ejemplo. La española es una sociedad conservadora en general, poco dada a *aventuras* políticas, que se quería ya homologable a las europeas en cuanto a mayor tolerancia en las elecciones personales, fueran del tipo que fueran.

LA PROPUESTA ALMODOVARIANA

El cine de Almodóvar retoma la tensión entre la ausencia de un Mayo del 68 en el régimen franquista y la liberación de las costumbres de los españoles como consecuencia del turismo y del paso del tiempo⁸. Su filmografía hace suya esta tensión sin resolverla. Por eso sus personajes se centran en sí mismos, se miran al ombligo sin negar ni afirmar ese telón de fondo que será el franquismo heredado durante la Transición. El cine de Almodóvar vendrá a ser el espacio cultural en el

⁷ Annabel Martín analiza algunos de los cambios correspondientes a la condición femenina en su «Miniskirts, Polka Dots, and Real Estate: What Lies Under the Sun?» Estos cambios se harán explícitos en la oposición entre dos figuras de la canción de la época: Concha Velasco y Manolo Escobar.

⁸ De hecho, como el director señala en la entrevista con Ángel Harguindey, «el 15-M es nuestro Mayo del 68, solo que aquí no se piden utopías, casi todo lo que denuncian y reclaman es dramáticamente real, posible y necesario» (34). Solo que el 15-M se forma en 2011, unos cuantos decenios después.

cual se recrean las paradojas entre lo viejo y lo nuevo, las recrea sin atenuarlas ni camuflarlas, sin negarlas ni esconderlas. No obstante, sería estar ciego no ver el potencial de sus imágenes y personajes para subvertir los residuos y pervivencias franquistas durante la Transición. Una cosa es no optar por una resolución abiertamente crítica, siguiendo las muchas militancias de izquierdas de la época, y otra muy distinta seguir haciendo cine dentro de los esquemas fílmicos de un, por ejemplo, Mariano Ozores.⁹ Es decir, su cine no es uno de tesis: no opera dentro de la crítica de izquierdas más contundente con las insuficiencias morales o políticas de un régimen todavía demasiado apegado a la dictadura. Esta afirmación necesita ser matizada.

Como se dice, el cine de Almodóvar posee la virtud de integrar las tensiones de la Transición sin eliminarlas ni borrarlas. Las hace convivir juntas como si la normalidad fuera el encontrárselas una al lado de la otra. Es más las películas del director, en particular sus primeras producciones, son sintomáticas de esta particularidad, más bien diferencia, española: la ausencia de ruptura total y radical con el pasado franquista. Así, su cine no denuncia lo *tradicional* inclinándose a favor de lo *moderno*. En realidad, lo más tradicional heredado del franquismo se desnaturaliza —canibaliza dirá Alejandro Yarza (*Un caníbal* 189)— al liberarlo de los significados más reaccionarios. Lo más liberal es por igual desnaturalizado cuando se asienta en subjetividades convencionales, lejos de la radicalidad del sujeto revolucionario sesentayochista. En esta operación reside la buena recepción y aceptación del cine del autor, porque incomoda sin insultar, descentra sin que nos perdamos, o nos hace identificarnos con vidas ajenas sin dejar la comodidad de las nuestras. Es esta misma operación sin un pulso político claro a favor de la izquierda la que ha motivado la crítica un tanto injusta de superficialidad y juego puramente mediático dirigida a su cine desde los círculos más militantes.¹⁰

En el cine de Almodóvar no se encontrará pues ruptura ni revolución con los personajes tipo del pasado. Lo que sí hay en su propuesta fílmica es liberación de

⁹ Contrariamente a lo aquí defendido, Carlos Boyero en su reseña *Los amantes pasajeros* (2013) de Almodóvar no percibe ninguna diferencia entre este filme y los de Mariano Ozores, uno de los máximos exponentes del cine del destape más cutre y ramplón. Dice Boyero: «Y no entiendo, hasta que me lo explique alguna tesis doctoral, en qué se diferencia este producto de las comedias más cochambrosas de Mariano Ozores, de aquel cine subdesarrollado y sonrojante». Una cosa es que al crítico no le guste el cine de Almodóvar en general, y esta película en particular, y otra muy distinta equiparar dos productos culturales tan diferentes.

¹⁰ En esta dirección crítica con el cine de Almodóvar, son ya clásicos los estudios incluidos tanto en el libro editado por Eduardo Subirats, *Intransiciones. Crítica de la cultura española* (2002) como en el de Joan Ramon Resina, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (2000). Me he acercado a esta problemática y a la Movida como fenómeno cultural más característico de la Transición en mi «Pedro Almodóvar, la Movida y la Transición: memoria, espectáculo y anti-franquismo» (2009).

las ataduras franquistas, como si la *democracia* orgánica del dictador se hubiera transformado por arte de birlibirloque en una de la más liberales y avanzada en Europa, al menos si de costumbres se habla. O como si los tipos franquistas se hubieran desviado de su natural proceder, deformado y transfigurado, y no ocultarán ya nunca las pasiones más *bajas*, aunque más auténticas, que los informan. Unos ejemplos tomados del primer largo de Almodóvar ejemplifican lo que se está apuntando. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* causó escándalo y malestar no solo por las claras deficiencias técnicas de una película rodada *entre amigos* con muy escaso presupuesto. Entre lo más llamativo se encuentra el tornar la *sacrosanta* virginidad de la española Pepi en un asunto mercantil, y su violación en la pérdida de un negocio, pues pensaba vender esa virginidad por unas 100.000 pesetas de la época. El policía franquista defensor de las esencias patrias deviene un sádico violador anticomunista, cómicamente obsesionado con la *santidad* de su esposa, con la que no puede acostarse. Este macho ibérico crepuscular solo encuentra solaz a sus impulsos sexuales lejos de la estrechez de la cama matrimonial. Nada nuevo, pero su esposa, Luci, masoquista convencida, se casó con el policía para excitarse en previsión de las esperadas palizas que no conseguirá recibir de su marido. Bom y sus amigos, disfrazados de personajes de zarzuela en un Madrid de cuasi verbena, vengarán la violación de Pepi dando equivocadamente una paliza al hermano gemelo del policía. Pepi, como la chica *moderna* que es, entrará en el mercado laboral. Eso sí, se dedicará a diseñar muñecas... con menstruaciones, o diseñará pañales de color cambiante... al retener la orina de los adultos.

Mención aparte merece el tratamiento de la familia tradicional española en el cine del director. Se habla de esa que a pesar de su escaso apego a lo *moderno* no se enganchaba a los valores del régimen ni se dejaba deslumbrar por los tópicos franquistas del desarrollismo, ni por las *democracias* orgánicas ni por los sindicatos verticales. Estas son las familias presentes en la filmografía de Almodóvar, pero en clave humorística y distorsionada, en películas como *Entre tinieblas* (1983) con la monja-escritora de novelas populares Chus Lampreave engañada por su familia; en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) con la abuela añorando su pueblo en ese Madrid desangelado de viviendas e inmigrantes de aluvión; en *¡Átame!* (1990) en las ruinas del pueblo abandonado; en *La flor de mi secreto* (1995) en la familia necesitada y proveedora de cuidado; o en ámbitos familiares similares en *La mala educación* (2004), en *Volver* (2006), o *Los abrazos rotos* (2009). Se cuestiona la familia al mismo tiempo que se la resignifica en nuevas formas. Piénsese en *Todo sobre mi madre* (1999) y en el nuevo hogar familiar formado por una enfermera y una monja embarazada del marido de la primera, acompañadas por una travestida prostituta y una actriz lesbiana. Es en esta misma película donde el padre y la madre biológicos de la monja no están a la altura de las circunstancias. El padre por tener la cabeza en otro lado y la madre por no

entender nada de lo que le ocurre a su hija. Curiosamente, el perro será el único capaz de reconocer a la monja y darle unos instantes de cariño poco antes de su ingreso y muerte al dar a luz en el hospital.

Lo mismo podría decirse del torero, la monja, el cura o la abnegada madre de familia. En su entrada en escena continuarán encarnando sus atributos franquistas: el valor ritual del torero, el sacrificio de la monja, la dedicación del cura, o la madre como baluarte de la familia española. Al mismo tiempo que mantienen una exterioridad familiar, lo que los hace reconocibles, se alejan de una vez por todas de su caracterización estereotipada cuando dan rienda suelta a sus pasiones más íntimas. A veces motivan la carcajada; a veces dan que pensar. Ello se consigue con grandes dosis de exageración: el torero será un asesino en serie en *Matador* (1986); la monja, una lesbiana drogadicta y enamorada de un personaje *descarriado* en *Entre tinieblas*; el cura, un pederasta en *La mala educación* (2004); la madre *colocará* a su hijo menor con un dentista pedófilo en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*; o en *Volver* la madre asesina *justicieramente* a su marido o su hija encubre el asesinato del suyo, ambos pederastas violadores, o casi, de sus hijas, sin consecuencias legales.

Es así que lo que ha venido en llamarse el exceso melodramático en el cine del autor no es más que la herramienta estilística para conseguir la total desvirtuación de los personajes tipo heredados del franquismo. Los únicos amarres de estos personajes a la realidad española, una vez que se han dejado de lado las muletas del régimen, serán emocionales. Esto es, no se deja de lado a la antigua familia *católica*, se la redefine con nuevos integrantes; no se rechaza el amor, se lo redibuja con la pasión homosexual; no se olvida del pueblo de siempre sino que se lo reescribe como ruina abandonada; no se repudia a la madre poco dedicada a su hija en *Tacones lejanos* (2009), sino que se la recupera como encubridora del asesinato cometido por su hija; o uno no deja de ser quien es, o ha sido, en *La piel que habito* (2011), a pesar de la brutalidad de los cambios de sexo forzados.

Es este exceso emocional, capaz de entresacar lo más auténtico de los personajes y situaciones, lo que ha garantizado siempre la buena recepción de las películas de Almodóvar entre el público español: se está en presencia de lo conocido pero remozado; de lo habitual pero novedoso; de lo familiar pero distorsionado¹¹. Un país desconfiado de los cambios bruscos, conservador en lo político y por eso sin ganas de sacrificar el bienestar material por utopías inciertas, se permitía

¹¹ Annabel Martín ha diseccionado las variantes melodramáticas del director en su *La gramática de la felicidad* (2005). Véase en especial el capítulo 4.

el lujo de soñar con lo diferente, lo perturbador, lo marginal, lo excesivo, o lo escatológico en lo social, y por citar solo unos cuantos aspectos.

Claro que lo diferente podrá llevarse hasta el límite radical que se quiera o se esté dispuesto a aceptar. En *Hable con ella* (2002) la violación produce el renacimiento del personaje en coma; en *Volver*, previo asesinato del padre violador, madre e hija se reencontrarán años después; y en *La piel que habito* se puede amar no importa, o a pesar de, la piel que nos recubre. ¿Se asume la violación, el asesinato o el cambio de sexo como posibles métodos de reencuentro de los personajes consigo mismos, o de su salvación melodramática, en el desarrollo de la trama fílmica? La respuesta dependerá de cada espectador. No se negará, sin embargo, la capacidad revulsiva de estos mecanismos contra los valores de esa España poco militante a comienzos de la Transición y que parecía seguir durmiendo la siesta, como algunas ciudades del norte de España. No se entiende bien por esto mismo por qué cierta izquierda se negó a admitir el potencial crítico de este cine, salvo si se admite su excesivo apego a los dogmas de un catecismo revolucionario poco dado a contemplar desviaciones en lo sexual o en lo moral. Por otro lado, sí se entiende la furia de la derecha más mediática al ver el maltrato por parte del director de sus iconos morales más venerados. No siempre tuvo que ser fácil para el director mostrar la debida equidistancia entre las derechas y las izquierdas a la hora de pensar cómo sería recibido su cine.

EL MONSTRUO ALMODOVARIANO

Si en la postguerra Madrid, la ciudad fílmica de Almodóvar, era un lugar de un millón de cadáveres¹², en la Transición estos se sacuden la tierra franquista de encima. Los cadáveres se han transmutado en el cine de Almodóvar en personajes a caballo entre su origen en lo popular franquista —el consabido torero, monja, cura, etc., como se ha apuntado— y su remozamiento como seres de una rabiosa modernidad. Se dice modernidad porque no paran en mientes a la hora de afirmar su individualidad por los derroteros que esta los lleve, eso sí, sin renegar de sus orígenes. Es decir, son modernos a la *española*, pues difícilmente sus planteamientos irán mucho más allá de lo ya visto en la Europa de los alrededores, dado que la dictadura española y su vida intelectual habían perdido el tren de los cambios europeos.

La modernidad de la que se habla es un tanto peculiar. Si lo moderno es la afirmación de lo individual, de su libertad para construirse una identidad sin trabas ni supersticiones morales, religiosas o políticas innecesarias y aderezado

¹² Según el verso de Dámaso Alonso.

con un espíritu muy crítico sobre lo existente y sus limitaciones, esta estación ya estaba plenamente instalada en Europa. Cuando ser moderno no supone ya ninguna novedad, ni siquiera el haber descosido sin miramientos los zurcidos de las represiones hispanas, Almodóvar no se contenta con desmontar los paradigmas sobre los que la dictadura construyó su orden moral o cultural. Si sus personajes atraen es porque representan como pocos, o encarnan en sí mismos, lo que ha venido en llamarse lo posmoderno. La posmodernidad vendría a ser la libre fluctuación de significados, su mezcla descarada sin respetar jerarquías ni principios, al objeto de propiciar aperturas de sentido cuando conjuga en un mismo contexto elementos no necesariamente coherentes entre sí. Si la posmodernidad requiere el juego casi infinito con el lenguaje, con lo heredado o con cualesquiera elementos tomados de las ideologías al uso ya caducas, las contradicciones contenidas en los personajes del director se mueven por estos derroteros. No son coherentes al no seguir una narrativa maestra, única, de cómo pensar, sentir o actuar, y por eso son posmodernos¹³.

Dado el equilibrio de fuerzas claramente favorable a la *caverna* franquista a la muerte del dictador y posteriormente, si lo español no pudo elevarse a la altura de las excelencias más democráticas, al menos pudo exagerarse, retorcerse, alienarse, enajenarse, o descentrarse utilizando las herramientas más variadas al alcance del director y de sus personajes. Es más, sin miedo a estirar demasiado la definición posmoderna, podría otorgarse esta etiqueta a todo aquello *moderno* que no tuvo la oportunidad de florecer por la dictadura franquista. Esto es, si la modernidad pasó de largo de la España franquista, la segunda oportunidad vino de la mano de lo posmoderno, a la que se dedicará en su defensa tanta vehemencia como los vecinos europeos dedicaron a la exaltación de lo moderno¹⁴.

En consecuencia, la tensión de la que se viene hablando entre tradición y novedad durante la Transición no se materializará en el cine de Almodóvar en la figura de un antihéroe descubriendo al público la falsedad de los idearios franquistas. Mucho menos propiciará el nacimiento de personajes-héroes ejemplificando para el público las virtudes que encarnan. No circulan por estos derroteros. Por

¹³ En el conocido estudio de Gianni Vattimo, lo posmoderno sería el resultado de «cruzarse y ‘contaminarse’ (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, reconstrucciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación ‘central’ alguna» (15). No todo el mundo será tan entusiasta sobre la nueva realidad como Vattimo. Entre otros, David Harvey señalará que «el posmodernismo entonces no apunta a nada más que a una lógica extensión del poder del mercado sobre todas las áreas de la producción cultural» (62). Sin menospreciar las otras cualidades de su cine, Almodóvar ha sido un maestro en saber *venderse* dentro de este mercado para promocionar sus películas haciendo buenas las dos posturas de los críticos.

¹⁴ Cristina Martínez Carazo, siguiendo a Sydney Donnell, también enfatiza la continuidad entre lo moderno y lo posmoderno en Almodóvar (13).

el contrario, los personajes almodovarianos se construyen como *engendros*, si se permite la expresión —como caníbales (Yarza, *Un canibal* 189)— pues se configuran como tales sin las proporciones ni exigencias debidas a la coherencia o consistencia de sus planteamientos. Es decir, se los apela engendros porque únicamente desde su condición de *mal formados* —al identificarse con el acopio de materiales diversos cuando no simplemente paradójicos o contradictorios— acceden a esa intimidad más auténtica que se han propuesto mostrar. Siendo informes, se han liberado de los débitos de la conveniencia o del buen gusto, e integrarán en sí las peculiaridades-paradojas no resueltas de la sociedad española del momento, lo que los hace atractivos para la misma. Se presentan ante el público con rotos o descosidos, sin pudor a mostrar las costuras que a duras penas ocultan la distinta procedencia de las partes que los integran. Y lo hacen sin resentimientos ni lamentaciones: sin dolerse porque no formen nunca un todo orgánico y unitario, sin dolerse por no estar plenamente integrados en la sociedad española de los *bien vistos*. Más bien es lo contrario: la experiencia ganada con su vivencia de lo dispar dentro de sí los hace mucho más cercanos. Fílmicamente, ello viene marcado por el uso, y el abuso, de las técnicas del collage y del pastiche, muy útiles a la hora de convocar materiales de procedencia dispar sin contradicción alguna.¹⁵ De igual manera, estilísticamente, el director nunca le hará ascos al uso de la estética kitsch más estridente a base de colores primarios intensos, acentuando todavía más si cabe la falta de *naturalidad* de sus personajes.

Volviendo a la malformación de la que se viene hablando, piénsese en Penélope Cruz y su interpretación de una monja en *Todo sobre mi madre*. A duras penas mantiene ligadas su vocación de monja casada con Dios; su enamorarse de un travesti canalla llamado Lola; su quedar embarazada de este último; su querer marchar a un El Salvador en guerra para ocultar su *caída*; su amistad con la travesti prostituta Agrado; su buscar cuidado en la ex de Lola, Manuela; su no saber cómo hacerse querer por su madre biológica; su ser seropositiva; o su pedir a Manuela que se haga cargo del niño que va a nacer. En este mismo filme, Agrado, en un performance memorable, nos hablará sin reparos y con humor de los litros de silicona requeridos por su cuerpo para ligar sus diferentes partes y parecerse más a sí misma, a la imagen que quiere construirse de sí para ser más auténtica. Igualmente, ¿no podría decirse lo mismo del personaje Vicente-Vera en *La piel que habito*, ahora sí una interioridad formada, o cruelmente transformada, a base

¹⁵ Tanto Javier Herrera como Antonio Castro han analizado con detenimiento todas y cada una de las posibles influencias fílmicas de las imágenes del universo almodovariano. Castro se fija en *La flor de mi secreto* mientras Herrera analiza las semejanzas en términos de atmósfera, miradas, escenarios, personajes, o simulacros.

de prótesis médicas recorriendo todo el espectro de la diversidad de género?¹⁶ ¿No ejemplifican estos personajes la voluntad de buscar equilibrios identitarios y emocionales, políticos y culturales, inestables por lo demás, en momentos de incertidumbre como el de la Transición o el de la globalización actual?

No hay nada despectivo en la notación de estos personajes como engendros o monstruos —¿por qué no incluso denominarlos ingenios como si de artificios se tratara?— siguiendo la definición de Fernando Savater. Para el filósofo, los monstruos son «individuos absolutos, los individuos que la sociedad nunca domesticará del todo, lo que dentro de cada orden establecido sigue tercamente desordenado» (222). Es difícil encontrar mejor definición del personaje almodovariano. Ya en *Patty Diphusa* (1991) se hacía alarde del más tajante de los individualismos en clave de humor, de su voluntad por no dejarse normalizar dentro de lo conocido y representar ese desorden social con vocación de desordenar todavía más lo establecido, y sacando a los lectores de las casillas de su cotidianidad. Y es que lo monstruoso no vendría a ser más que la manifestación del exceso desestabilizador contra una cotidianidad asumida como la *normalidad*¹⁷. Recuérdese que la *normalidad* y las calles a finales de los 70 pertenecían a los ministros franquistas luego travestidos de más demócratas que nadie¹⁸.

Los personajes-engendros-monstruos de las películas del director, al igual que Patty Diphusa, reclaman su diferencia sin dejarse encasillar ni marginalizar en lo derogatorio por la *anormalidad* que representan. Se enfrentan a un tiempo —el franquismo sociológico no del todo desmontado— donde no tienen cabida, y

¹⁶ Son frecuentes las imágenes de personajes caracterizados como monstruos en los filmes del autor. *La piel que habito* (2013) bien podría ser una de las más paradigmáticas. Alejandro Yarza se ha referido a esta temática en su ensayo «La bella y la bestia» (1997) y en los capítulos 2 y 3 de su libro *Un canibal en Madrid* (1999). ¿Existirá una pasión desconocida entre la cultura española por lo monstruoso y desviado en la forma de enanos, toreros, circos cutres, o folclóricas de tamaños y aspavientos desmesurados?

¹⁷ Vicente Verdú en su crónica sobre el festival MULA FEST de Madrid del 29 de junio de 2013 llama la atención sobre la originalidad de este festival de difícil clasificación y único por su magnitud en Europa. Aquí se incita a los artistas no profesionales a crear objetos propios en estrecha relación con las máquinas, como si de convivir de manera no conflictiva con ellas se tratara. Además, se promueve el amateurismo sin ningún impedimento y el contacto directo con el público sin intermediarios ni marchantes. En palabras de Verdú, el festival pone en funcionamiento un concepto de creatividad donde se «une la espontaneidad con la ciudad, la marginalidad con el centro y el arte con la pérdida de respeto al edificio oficial». Son estos elementos, entre otros, característicos de los que Nuria Triana Toribio ha analizado como estética punk —o «trash aesthetics» (279)— en el cine de Almodóvar. ¿Ha calado su cine —y otras prácticas estéticas similares— lo suficiente entre el público español como para que cualquiera pueda poner en práctica su estética durante una hora? No se enfatizará lo suficiente la capacidad del director para dar forma narrativa y fílmica a los más increíbles materiales visuales y literarios.

¹⁸ Diría lo mismo de esa calle y de esa *normalidad* que se quiere controlar a base de represión desmedida, y no nos engañemos, muy poco democrática, contra las protestas contra la crisis y la clase política española de movimientos como el 15-M.

reclaman su derecho a existir sin trabas limitadoras. No se dejarán desactivar la carga crítica por ellos acarreada y, por lo mismo, no se darán por aludidos por esa sociedad que solo los tolera malamente cuando los asocia a excepcionalidad pavorosa, rareza circense o a seres caídos no se sabe de qué cielos religiosos y ultramontanos. Son la otredad radical, pero sin mostrarse resentidos por lo innegociable o irredimible de su naturaleza. Admitir por parte del espectador la novedad de los personajes es reconocer lo que de oscuro e inaprensible pulula por cada uno de nosotros¹⁹. De aquí tanto su atractivo como buena aceptación por parte del público más entusiasta, y su rechazo por parte del más indiferente. No nos insultan con su proceder, no nos conminan a parecernos a ellos ni a seguirlos en sus desvaríos, ni mucho menos muestran superioridad o condescendencia hacia nuestra *normalidad*. Simplemente nos apuntan un camino que podríamos haber seguido, o quizás sigamos en otro momento, o simplemente rechacemos de plano. A nadie ni a nada obligan con su proceder²⁰.

LAS EMOCIONES COMPARTIDAS

Frente a quienes repudian sin contemplaciones a estos personajes, debería señalarse que su intención no es causar miedo ni amenazar. La diferencia de la que son portadores no se exterioriza como violencia desmesurada hacia ellos mismos (masoquismo), ni hacia los demás (sadismo), ni hacia el régimen socio-cultural contra el que reaccionan (activismo)²¹. Esto es así porque son portadores de un aire de familiaridad fácilmente reconocible, un aire de cercanía más que de

¹⁹ Estos seres nos enseñan con su anormalidad el arte de vivir, que en palabras de Giorgio Agamben, no significará otra cosa que «la capacidad de mantenerse en relación armónica con lo que se nos escapa» (144). Lo que «se nos escapa» son zonas inexploradas, oscuras, quizás en tinieblas, llenas de tabús o de misterios insondables, cuyo reconocimiento nos es tan necesario como la actividad consciente. Y no precisamente para traducirlo a términos seguros, sino para seguir dejándolo de ese lado que no menoscaba el interés en lo cotidiano. Además, siguiendo a Vidal-Beneyto, estos personajes fundan una nueva moral y un nuevo paradigma político en la España de la Transición: «los últimamente buenos en el universo almodovariano, los redentores de la maldad del mundo, son los travestidos, los drogadictos, los excluidos sociales, las malas madres [...]. Su aceptación pública y colectiva es la única que puede tener poder constituyente, capacidad fundante» (sin paginación).

²⁰ No es de este parecer Paul Virilio para quien la anormalidad, o monstruosidad, hará siempre referencia a seres excepcionales poco adaptados a las preocupaciones o *mezquindades* del normal de los mortales. Estos seres incluirían a los «Superman, hombres excepcionales, genios, gigantes, semi-dioses», en palabras de Virilio, es decir, «hombres», y cómo no mujeres, «demasiado fuertes para su medio social» como dejó escrito Nietzsche (Virilio 6).

²¹ Piénsese en la película de Pier Paolo Pasolini *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) y en el abundante uso de prácticas sádicas y masoquistas de violencia extrema. Los personajes de Almodóvar no circulan por los caminos de los de esta película del director italiano. No es accidental traer a Pasolini a esta discusión. De hecho, Gonzalo Navajas ha estudiado a ambos directores junto con Buñuel en su ensayo «La condición contemporánea y la cultura del deseo. Buñuel/Pasolini/Almodóvar» (2009). Para el crítico,

lejanía a cualquiera de nosotros; nos deparan una sensación de casi vecindad con sus problemáticas. Ello explicaría que la recepción de las películas de Almodóvar dentro y fuera de España no se haya centrado en la vertiente crítica contra el sistema político o cultural que los ha producido como engendros-monstruos y haya incidido mucho más en la vertiente fuertemente humana, por así decir, de los personajes. ¿Cómo consigue el director que la diferencia del personaje-engendro, si es tomada en serio, en lugar de producir estrés, miedo o pánico se haya transformado en entusiasmo, ternura, afecto, apego o incluso sensación de amistad? Con la identificación emocional. De ello se habla a continuación²².

Joanna Bourke analiza en otro contexto al de las películas de Almodóvar el miedo, y su exceso como pánico, como una emoción incontrolable (61). Con el ánimo de evitar la explosión de miedo en pánico en espacios cerrados se recurre a la ciencia-técnica (54). Nótese que no se dice a la psicología, sicoterapia o la psiquiatría, como si la disciplina de actuación sobre la emoción fuera la ingeniería en detrimento de la comprensión de su funcionamiento. La ciencia-técnica se enfocará en rediseñar los espacios para canalizar el miedo. Se toma al miedo como una pasión —no sujeta del todo a la volición humana (Camps 23)— en lugar de como una emoción y se interviene en él con la construcción de estructuras materiales de confinamiento en lugar de con estructuras emocionales de apaciguamiento. Se confía más en la tecnología que en la virtud; más en el control técnico que en el manejo individual de una emoción.

Tómese el personaje del banquero en *Los abrazos rotos* (2009) o el del médico frankensteniano en *La piel que habito*. Los dos son personajes siniestros, desconfiados, narcisistas, aislados en sí mismos y convencidos de su poder para manipular a los demás. Si los dos son monstruosos, no lo son en el sentido utilizado

los tres directores han cuestionado las morales más tradicionales para dar rienda suelta al deseo de sus personajes en la elaboración de nuevas morales e identidades.

²² Señala Cristina Martínez Carazo que los «personajes [...] encarnan deseos y pasiones que llegan a un amplio público, bien porque se reconoce en ellos, bien porque queda atrapado en la red de pasiones» (9) trenzada por el director. Para Jorge Gonzáles del Pozo, los personajes femeninos acortan «distancias entre los espectadores y el filme a base de buscar conectar mejor al público con sus creaciones» («Pedro Almodóvar» 29). Según Marsha Kinder, «what is so powerful about Almodóvar's deep comic optimism is the way it convinces us spectators that we are capable of this kind of emotional transformation» (207). Gonzalo Navajas cree que su cine es universal por exponer «las insuficiencias de las visiones unidimensionales de la sexualidad y el erotismo» (87). Isolina Ballesteros se inclina por explicar la fama del director por la «common humanity he invests in his characters» (368). En su análisis de *Carne trémula* (1997), Ernesto Acevedo-Muñoz analiza las concomitancias entre el filme y la novela de Ruth Rendell *Live Flesh* (1986). La fama y buena difusión de las novelas de la escritora inglesa tuvo que ayudar a la buena difusión de la película. E. K. Tan relaciona la buena acogida del director en Taiwan con la creación de una identidad nacional alejada de la de regímenes militares, como el franquista o el de la isla asiática antes de su democratización.

hasta ahora, pues parecen contener un único propósito de manipulación de los que tienen alrededor. Son perfectamente coherentes y consistentes en el logro de sus fines. El banquero se aferra desesperadamente al amor hacia el personaje de Penélope Cruz—más bien hacia su total distorsión en cuerpo solo sexuado—con el único instrumento del poder de su dinero. Para nada considera la posibilidad de la emoción del enamoramiento. Prefiere producir miedo a motivar en los demás afecto. De igual manera, el médico frente a la pérdida de la mujer amada no analiza el porqué de su dolor, no se involucra en un proceso de duelo. Por el contrario, se dedica a amputar un cuerpo biológicamente masculino para recomponerlo con minuciosa exactitud como el cuerpo amado femenino perdido. Los dos recurren a la tecnología del poder del dinero o de la cirugía plástica para hacer frente al dolor del abandono.

Muy diferente es el caso de Raimunda en *Volver* (2006). Ella sí que encarna el ser excepcional al que aquí se hace referencia: violada por su padre, abandonada emocionalmente por su madre, criada por su tía, encubridora del asesinato de su marido por querer abusar de su hija-hermana, pluriempleada, encerrando el cadáver en una nevera, enterrándolo en su pueblo, regentando un restaurante y ayudando a su familia y a su barrio. Pero en su vida le falta algo fundamental: la reconciliación con una madre que cree muerta. Esta reconciliación no se producirá en el espacio totalmente controlado del despacho del banquero o del quirófano del médico. Por el contrario, el encuentro con su madre no depende de Raimunda, o dicho en afirmativo, depende de su capacidad para detectar-recordar el olor de las flatulencias de su madre. Esta última delata su escondite debajo de una cama por el reguero oloroso dejado a su alrededor. La reconciliación en Raimunda —y por extensión nuestra aceptación de esa parte de Raimunda contenida en nosotros— no será el resultado de ninguna técnica de *management* de las relaciones familiares. Más bien nace en la recuperación de un entramado emocional de antiguos cuidados mutuos, de complicidades y sensaciones compartidas, evocadas por los olores del cuerpo de la madre. Raimunda no suprime ni controla las emociones; las encauza. No racionaliza sus sentimientos con el cálculo frío de los beneficios y costes, como sí hacen los personajes del banquero y del médico antes mencionados. Más bien deja rienda suelta a los impulsos contradictorios de su sentir, los manifiesta sin falsos pudores o decoros.

Si no se siente miedo, desapego, enajenación o alienación frente a los personajes del director —aunque sí una cierta incomodidad— es porque al verlos actuar en su contexto fílmico sentimos que son personajes de *fiar*. Su humanidad nos ha impregnado, pues nos sentimos afectados por su problemática, la hacemos nuestra, los ayudamos y nos dejamos ayudar por ellos. Cuando los visionamos en un film, nos lanzan una llamada, nos apelan para que nos involucremos en sus vidas. Y no para que las gobernemos según nuestros pareceres ni para

que las juzguemos según nuestros códigos morales, sino para ejercitar la empatía como identificación con el placer o el dolor de los personajes, que nunca significará sancionar en una u otra dirección sus elecciones vitales. No juzgamos desde posiciones de superioridad moral, sino que aceptamos, comprendemos, quizás actuamos.

Es ahora cuando los personajes se desenvuelven en la proximidad a esos motivos del corazón que la razón tantas veces ignora. Y es ahora también cuando nos abrimos a participar, siguiendo a Victoria Camps (18), en una comunidad de sentimientos entre ellos y nosotros. Es esta una comunidad donde no se privilegiará la asepsia emotiva para salvaguardar quién sabe que dominios de la razón; donde emociones y sentimientos no serán una categoría inferior del pensamiento, sino la primera toma de interés con lo que nos rodea; donde se dará la rienda suelta que se quiera a las emociones, sin reprimirlas ni denigrarlas como carentes de voluntad alguna; donde se encontrará solaz al compartir una visión emotiva semejante, sea o no la de cada uno; donde nadie quedará ni ensimismado por no encontrar a quien contar ni perdido por no saber cómo contar las emociones que nos embargan a todos. En suma, una comunidad donde se desea el bien y se rechaza el mal, es decir, donde se apuntala lo que nos hace más libres y se aparta lo que nos quiebra y nos destruye: una comunidad ética. Así, se desea el bien para el personaje de Penélope Cruz en *Los abrazos rotos* y se rechaza el mal infligido a Vicente-Vera por el médico, y se actúa de esta manera sin por ello olvidar la gravedad de su comportamiento con la hija de este último.

El compromiso con los personajes de Almodóvar es sobre todo ético, humano apuntaría Camps (131), donde la justicia emocional no menosprecia la exigencia de una justicia también política. Ninguna de ellas puede ni debe separarse de la otra, a pesar de que el director prefiera optar por dar mayor preponderancia visual al compromiso emocional que al político. Es más, hacer explícito el compromiso político por la vía de la proclama ideológica, la obligación al partido o a un programa electoral, socavaría la intención de la justicia emocional buscada por el director. Lo tornaría en dependiente de una ideología y de su estrecho corsé para entender lo que no contempla en el interior de sus esquemas. ¿Cuándo lo escatológico, el travestismo, el juego *masoquista*, la transexualidad, la homosexualidad, la pederastia como *juego* y como violencia, lo punk como estética fílmica, las familias sin consanguinidad, los *reality-shows*, o el dolor del amor no correspondido, por citar unos cuantos temas, han abierto las primeras páginas de los programas electorales de la izquierda²³?

²³ Cuando se critica a Almodóvar por no ser más político no se está teniendo en cuenta que su cine no rechaza la intervención o el comentario de este tipo, pero nunca de manera explícita. No quiere quitar protagonismo a ese compromiso emocional manifiesto en sus personajes mediante las técnicas

Finalmente, las películas de Almodóvar han trascendido los ámbitos más marginales —o si no siempre marginales, sí que en los márgenes o en las fronteras— porque sus problemáticas identitarias superan las barreras culturales o lingüísticas nacionales. Pueden utilizar la iconografía tópica española, claro que por el camino de la construcción de su subjetividad la distorsionan hasta obligarla a expresar mucho más que el significado original. Manifiestan por encima de los rasgos locales, españoles, la enorme humanidad de la que son portadores. Si no apelan desde de su condición *anormal*, es porque se quieren al margen de las restricciones y represiones impuestas por el sentido común moral o cultural. Nosotros atisbamos en ellos nuestra condición de seres vulnerables necesitados de cosidos y descosidos, de aceptación y cuidado de nuestras diferencias y desvíos.

Las posturas de los personajes almodovarianos son las adecuadas a un pasado y un presente como el español, un tanto renqueantes, sujetos a los condicionantes de un *sí pero no, un no pero sí*. Un sí a lo democrático, pero un no a la ruptura con el franquismo; un no a la moral franquista, pero un sí a la contención en las costumbres; un sí a la libertad sexual, pero un no a su desvío; un no a lo moderno más liberal, pero un sí a lo posmoderno más desenfrenado. A pesar de lo provocador de sus posiciones, resultan personajes familiares porque no nos hablan desde el desapego de racionalidades frías sino desde la autenticidad de las emociones a las que dan forma. No son personajes para todo tipo de público, desde luego. Los que se atreven a adentrarse en sus laberintos se ven recompensados con la luz para caminar por los lados más oscuros, menos frecuentados, de cada uno. Y se hace de la mano de un mismo entramado emocional compartido, que no desde la exactitud de unas mismas emociones.

fílmicas del exceso. Por otro lado, recuérdese que lo opuesto al compromiso emocional no es el compromiso político sino la indiferencia hacia la circunstancia particular de los demás, como recuerda Josep Ramoneda (*Contra* 30-31). Por eso no debería oponerse lo emocional a lo político, pues aunque ambos actúen en campos distintos, persiguen la construcción de una misma comunidad con los demás. Jorge González del Pozo señala acertadamente que «si bien el director decide conscientemente abandonar cualquier elemento político explícito, implícitamente los filmes están cargados de una actitud clara que entronca con la liberación en el comportamiento en su estado más puro» (González, «Almodóvar» 194). He estudiado las posibilidades políticas de su cine en mi «Una identidad popular otra: Pedro Almodóvar y la Transición» (2013)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. «Ensayo trémulo»: Un desencuentro literario entre Buñuel y Almodóvar». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 91-105.
- Agamben, Giorgio. *Desnudez (Nuditá)*, (2009). Trad. Mercedes Rubituso y María Teresa D'Meza. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Aguado, Txetxu. «Una identidad popular otra: Pedro Almodóvar y la Transición». *La Nueva Literatura Hispánica* (NLH)16. Monográfico: Pedro Almodóvar. Edición Jorge González del Pozo. Valladolid: Universitas Castellae, 2013: 43-64.
- . «Pedro Almodóvar, la Movida y la Transición: Memoria, espectáculo y anti-franquismo». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 23-44.
- Almodovar, Pedro. *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Ballesteros, Isolina. «*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*: From Madrid (1988) to New York (2010)». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Malden, MA: John Wiley & Sons, 2013: 367-86.
- Bourke, Joanna. *Fear. A Cultural History*. London, UK: Virago, 2005.
- Boyero, Carlos. «Qué he hecho yo para merecer esto? (II)». Reseña de *Los amantes pasajeros* de Pedro Almodóvar. *El País* (8 de marzo de 2013): 43.
- Camps, Victoria. *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder Editorial, 2011.
- Castro, Antonio. «*La flor de mi secreto*». *Las películas de Almodóvar*. Coordinador, Antonio Castro. Madrid: Ediciones JC, 2010: 175-98.
- García Hortelano, Juan. *Tormenta de verano*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- González del Pozo, Jorge. «Pedro Almodóvar: ¿autor exclusivo o cineasta icono de masas?» y «Almodóvar entre la tragedia y la comedia; la identidad nacional como espectáculo en sus primeros filmes: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984)». *La Nueva Literatura Hispánica* (NLH) 16 (2013). Monográfico Pedro Almodóvar. Edición Jorge González del Pozo. Valladolid, Universitas Castellae, 2013: 9-41; 187-208.
- Goytisolo, Juan. *La chanca*. París: Librería Española, 1962.
- Harguindey, Ángel S. «El abismo Almodóvar». Entrevista con Pedro Almodóvar. *El País Semanal-EPS* (13 de enero de 2013): 28-37.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell, 1995.
- Herrera, Javier. «*La piel que habito* o la apoteosis del rompecabezas Almodovariano». *La Nueva Literatura Hispánica* (NLH) 16 (2013). Monográfico Pedro Almodóvar. Edición Jorge González del Pozo. Valladolid, Universitas Castellae, 2013: 61-89.
- Kinder, Marsha. «Mad Love and Melodrama in the Films of Buñuel and Almodóvar». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 191-212.
- Martín, Annabel. «Miniskirts, Polka Dots, and Real Estate: What Lies Under the Sun?» *Spain Is (Still) Different: Touristic Subjects and Cultural Vistas*. Eds. Eugenia Afinogénova and Jaume Martí-Olivella. Landham, MD: Rowman and Littlefield, 2008: 219-243.

- . *La gramática de la felicidad*. Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufi, 2005.
- Martínez Carazo, Cristina. «Buñuel y/o/en Almodóvar». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 9-21.
- Navajas, Gonzalo. «La condición contemporánea y la cultura del deseo. Buñuel/ Pasolini/ Almodóvar». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 77-90.
- Ramonedá, Joseph. *Contra la indiferencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.
- . *Después de la pasión política*. Madrid: Taurus, 1999.
- Resina, Joan Ramon, editor. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.
- Rendell, Ruth. *Live Flesh*. New York: Ballantine Books, 1986.
- Savater, Fernando. *Diccionario filosófico*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Subirats, Eduardo, editor. *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2002.
- Tan, E. K.. «Almodóvar in Asia: Hong Kong, Taiwan, and LGBT Film Culture». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Malden, MA: John Wiley & Sons, 2013: 453-67.
- Triana Toribio, Núria. «A Punk Called Pedro: La Movida in the Films of Pedro Almodóvar». *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Edited by Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. London-New York: Arnold-Oxford UP, 2000: 274-82.
- Vattimo, Gianni, editor. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. 1971. Barcelona: Planeta, 1985.
- Verdú, Vicente. «Una mula que habla». *El País* (29 de junio de 2013): 43.
- Vidal-Beneyto, José. «Almodóvar políticamente correcto». *Elpais.com* (3 de noviembre de 1999). <www.elpais.com>.
- Virilio, Paul. *Ground Zero (Ce qui arrive)*. Trad. Chris Turner. London: New York: Verso, 2002.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufi, 1999.
- . «La bella y la bestia: monstruosidad e identidad en el cine de Almodóvar». *Anuario de cine y literatura en español* 3 (1997): 167-72.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:

- Almodóvar, Pedro. (director). [película] *Los amantes pasajeros*, Madrid: El Deseo S.A., 2013.
- . (director). [película] *La piel que habito*, Madrid: El Deseo S.A., 2011.
- . (director). [película] *Los abrazos rotos*, Madrid: El Deseo S.A., 2009.
- . (director). [película] *Volver*, Madrid: El Deseo S.A., 2006.
- . (director). [película] *La mala educación*, Madrid: El Deseo S.A., 2004.
- . (director). [película] *Hable con ella*, Madrid: El Deseo S.A., 2002.
- . (director). [película] *Todo sobre mi madre*, Madrid: El Deseo S.A./Rem Productions, 1999.
- . (director). [película] *Carne trémula*, Madrid: El Deseo S.A., 1997.
- . (director). [película] *La flor de mi secreto*, Madrid: El Deseo S.A., 1995.
- . (director). [película] *Tacones lejanos*, Madrid: El Deseo S.A., 1991.
- . (director). [película] *¡Átame!*, Madrid: El Deseo S.A., 1990.
- . (director). [película] *Matador*, Madrid: Compañía Iberoamericana de TV / Televisión Española (TVE), 1986.
- . (director). [película] *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Madrid: Tesauro S.A., 1984.
- . (director). [película] *Entre Tinieblas*, Tesauro S.A., 1983.
- . (director). [película] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Figaró Films, 1980.
- Barros, Manuel, director. [TV] *Crònica d'una mirada*. Barcelona: Televisió de Catalunya, SA. 2003.
- Berlanga, Luis García. (director). [película] *¡Vivan los novios!*, Madrid: Suevia Films, 1970.
- , director. (director). [película] *El verdugo*, Madrid: Naga Films / Zabra Films, 1963.
- Eceiza, Antonio. (director). [película] *El próximo otoño*, Madrid: Buch-San Juan, Elías Que-rejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1967.
- Merino, Fernando, director. (director). [película] *Amor a la española*, Madrid: Ágata Films / Saga Films, 1966.
- Pasolini, Pier Paolo. (director). [película] Coproducción Italia-Francia *Saló o los 120 días de Sodoma*, Coproducción Italia-Francia, 1975.