



CRISTINA MOREIRAS-MENOR<sup>1</sup>

University of Michigan - [moreiras@umich.edu](mailto:moreiras@umich.edu)  
Artículo recibido: 10/01/2014 - aceptado: 13/02/2014

## LABERINTO DE PASIONES: LÓGICAS DE MERCADO GLOBAL Y SIMULACRO IDENTITARIO<sup>2</sup>

### RESUMEN:

Este trabajo explora la condición posmoderna y la cultura del espectáculo, desde los parámetros de la igualdad y la indiferenciación identitaria, como la base de la entrada de Almodóvar en la red del imperio de la globalización. Desde el análisis de *Laberinto de pasiones* (1982), se explora la puesta en escena del simulacro y la parodia como modos de historicización del presente. Ellos establecen la posibilidad de cuestionar los fundamentos de los discursos sociales y culturales sobre los que se erige la formación del sujeto en el marco de una modernidad salvaje que sigue al cierre nacional(ista) de un país y a su entrada en la realidad global.

PALABRAS CLAVE: Identidad, espectáculo, desideologización, deshistorización, simulacro.

### ABSTRACT:

This essay examines the postmodern condition and the culture of the spectacle from the perspective of identitarian indifferenciation and equality, as a means of analyzing Almodóvar's relation to the global empire of capital. Via *Laberinto de pasiones* (1982), the essay understands parody and the simulacrum as two privileged forms for historicizing the present. They establish the possibility of questioning the grounds of social and cultural discourses that forge subjectivity within the frame of a savage modernity that responds to the nationalist closure of Spain.

KEY WORDS: Identity, spectacle, de-ideologyzation, de-historization, simulacrum.

<sup>1</sup> Cristina Moreiras Menor es profesora de Estudios Ibéricos (literatura española y gallega y cine) y de Estudios Feministas. Es autora de dos libros, *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática* (2002) y *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (2011). Está trabajando ahora en dos manuscritos, uno sobre literatura gallega y la cuestión del nacionalismo y otro sobre el concepto y la representación del sujeto político.

<sup>2</sup> Este ensayo, en forma levemente revisada, ha aparecido como parte de un capítulo de mi libro *Cultura herida*. La publicación presente me ha dado la posibilidad de rescatarlo y conectarlo más directamente con los estudios sobre Pedro Almodóvar. Mi enorme agradecimiento a Cristina Martínez-Carazo por aceptar esta propuesta, y por su enorme paciencia con mis retrasos.

En 1992 España celebró su nuevo estatus internacional con una serie de acontecimientos públicos: los juegos olímpicos de Barcelona, la celebración del quinto centenario del viaje de Colón a las Américas, la Feria mundial de Sevilla y la nominación de Madrid como 'capital europea de la cultura'. La función de estos acontecimientos se percibió en España y en el extranjero como cultural y simbólica. Fueron explícitamente pensados para celebrar la entrada de España en la modernidad, en la nación-estado de la Europa democrática, para marcar el fin de un período de transición política (y de incertidumbre) y la finalización de un proceso económico, político y social iniciado en los años setenta. Estos acontecimientos fueron altamente exitosos en términos de participación de los españoles y de publicidad internacional. (Helen Graham y Antonio Sánchez)

En este trabajo me interesa indagar la cuestión de la identidad posmoderna que empieza a ser un proceso social importante a comienzos de los años ochenta y que culmina, como bien dice el epígrafe, en 1992, año celebratorio en la España democrática. Es este proceso de transformación identitaria el que abre a España a los mercados globales al mismo tiempo que los mercados globales se abren a este país hasta entonces aislado bajo el horror franquista al verlo ya separado de una tradición rancia y pre-moderna. Quizás sea este uno de los aspectos que convierte a Pedro Almodóvar, ya desde los inicios de su carrera cinematográfica, en un director realmente «global» incluso cuando parece tratar aspectos muy locales, ya que lo ubica en lo que los filósofos y críticos culturales han concebido como rasgo caracterizador de la condición postmoderna: una posición identitaria múltiple e indiferenciada ligada a lo que se ha dado en llamar la espectacularización de la realidad que viene de la mano del imperio de los mercados globales como modo de experimentar la vida social. Si acudimos a David Harvey, él nos recuerda:

The process of neoliberalization has, however, entailed much 'creative destruction', not only of prior institutional frameworks and powers (even challenging traditional forms of state sovereignty) but also of division of labour, social relations, welfare provisions, technological mixes, ways of life and thought, reproductive activities, attachments to the land and habits of the heart. In so far as neoliberalism values market exchange as 'an ethic in itself, capable of acting as a guide to all human action and substituting for all previously held ethical beliefs', it emphasizes the significance of contractual relation in the marketplace (3).

En 1982, cuando Almodóvar estrena su *Laberinto de pasiones*, España estaba saliendo de un intenso cierre nacional y se abría, por primera vez en décadas, a una nueva realidad cuyo horizonte estaba más allá de sus fronteras nacionales (y nacionalistas), las únicas que imperaban entonces como herencia del franquismo. España se abría paso a la postmodernidad, al neoliberalismo y al imperio del ca-

pitalismo y del consumo como formas de organización de la vida social y, en este contexto, a una reevaluación radical de su sentido de ‘ser’ sujeto, ‘ser’ español, ‘ser’ en general; se producía en aquel entonces una reflexión cultural importante sobre el concepto y sobre la experiencia de la identidad y, desde esa experiencia, comenzaban a emerger realidades identitarias otras, antes ocultas bajo un férreo aparato represor. En este contexto, aparecen en la esfera social lo que *Laberinto de pasiones* tematiza con inteligencia y acierto: la dislocación de la hasta entonces estable y hegemónica identidad española, la posición heterosexual como única legítima (y legal) forma de experimentar la sexualidad; a partir de su «destrucción creativa» el filme convierte la heterosexualidad en una posición identitaria (cargada de significación social) que emerge paródicamente (la heterosexualidad es la consecuencia de la resolución de un trauma) como consecuencia del mercado globalizador y neoliberal con el que la película abre y cierra su historia —el Rastro y el avión con el que se lleva a los protagonistas a la isla Contadora— desde el que desafía las formas tradicionales de experiencia identitaria y sexual<sup>3</sup>.

Pedro Almodóvar es sin duda pionero en el proceso de re-significación identitaria por el que pasa la España de la transición y uno de los cineastas que con mayor acierto abre espacios que articulan e instalan en los nuevos imaginarios sociales españoles la supremacía de la pluralidad de las diferencias. Sus filmes, sin lugar a dudas, se construyen bajo la tensión desestabilizadora de la diferencia y la yuxtaposición siempre en movimiento de una multiplicidad de posiciones del sujeto, ninguna de las cuales se presenta como dominante o modelo, sino que por el contrario ocupan espacios centrales o marginales en un constante movimiento de desplazamiento. En esta ‘precariedad’ de posiciones es donde muchos críticos encuentran la debilidad de su cinematografía, a pesar de ser uno de los valores que lo convierte en el más internacional y global de los cineastas de la península, mientras que otros críticos, entre los que me encuentro, ven en esta tensión entre posiciones identitarias precarias su mayor logro puesto que en ella se asienta no sólo la marca globalizadora de sus filmes (su condición post-moderna), sino también la preocupación que podríamos considerar política de este director<sup>4</sup>. Lo que es evidente es que Pedro Almodóvar hace de la pluralidad

<sup>3</sup> La bibliografía sobre Almodóvar es enorme y queda fuera de mis posibilidades y del objetivo de este trabajo hacerme cargo de ella. Sólo notar a alguno de los que menciono a lo largo de estas páginas: Marsha Kinder, Paul Julian Smith, Brad Epps. Mención merecida y recomendable de lectura son el ya clásico volumen de Kathleen Vernon y Barbara Morris y el más reciente número monográfico de la revista *Letras Peninsulares* sobre Buñuel y Almodóvar, editado por Cristina Martínez-Carazo y Javier Herrera. También querría mencionar el interesante y muy útil como documento de archivo *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos* de Cristina Martínez-Carazo.

<sup>4</sup> Paul Julian Smith es uno de los críticos que piensa la producción cinematográfica de Almodóvar desde la existencia de una postura política, quizás oculta bajo las estéticas posmodernas, pero no por ello menos valiosa. El crítico inglés construye su análisis a partir de la atención tanto hacia los temas y las

de las diferencias, y de la constante interrelación entre ellas, parte fundamental de su producción y a ella se debe, en una importante medida, ese enorme éxito que le ha llevado a convertirse en el representante más reconocido de la España posmoderna que se quiere exportar al resto del mundo. Marsha Kinder se refiere a él como el «auto-elegido director laureado de la era socialista» (3) capaz de «establecer una sexualidad móvil como el nuevo estereotipo cultural de una España socialista hiperliberada y de ahí [capaz] de generar una combinación estratégica de recuperación histórica, reinscripción sexual y transfiguración comercial» (3). Almodóvar, desde su trabajo con la pluralidad identitaria y sexual, y con el imaginario postmoderno que guía sus películas (desde lo estético-el pastiche, el collage, el camp y el kitsch, la espectacularización de la realidad-hasta lo político-consumismo, hegemonía del capital, etc.) se establece así como figura paradigmática de la España de la posmodernidad y, en consecuencia, como el artista más global del escenario cultural contemporáneo.

En este contexto destaca su película de 1982 *Laberinto de pasiones*, no sólo porque se produce en el momento preciso de una transición de la España premoderna e insular a otra posmoderna y global, de un país dominado todavía por el fantasma de la dictadura (corporeizado en el golpe de Estado producido sólo meses atrás), sino porque en ella, adscribiéndose a la estética de la posmodernidad y de la cultura del espectáculo como modo de relación, se ponen en juego, se cuestionan y deconstruyen paródica pero seriamente los discursos a través de los cuales los ‘nuevos’ españoles de los ochenta llevan a cabo los procesos de identificación que los convertirán en ciudadanos del mundo y ya no exclusivamente de un nación aislada. La ‘destrucción creativa’ que menciona Harvey se hace prota-

---

narrativas de los films como hacia sus técnicas cinematográficas. Desde su análisis intenta destruir la opinión generalizada de que el trabajo de Almodóvar es ‘apolítico’ y ‘ahistórico’. Así afirma en la introducción a su *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*: «Lo que espero mostrar, sin embargo, es que tales puntos de vista surgen de la ignorancia o de la indiferencia al contexto español en el que este trabajo ha sido producido. Los extranjeros no pueden esperar que Almodóvar se suscriba a las formas de resistencia que se desarrollan como respuesta al triunfo de los derechos ingleses y americanos de los ochenta; y si son serios en el respeto a la diferencia cultural deben poner más atención a una nación cuyo entendimiento de asuntos como género, nacionalidad y homosexualidad puede muy bien ser más sofisticado que los suyos. En su celebración de la fluidez y la ‘performance’, en su hostilidad a las posiciones fijas de cualquier índole, Almodóvar anticipa esa crítica de la identidad y la esencia que más tarde se volverá tan familiar en la teoría académica feminista, en las minorías y en la teoría ‘queer’» (3). Por su lado, Alejandro Yarza en su magnífico libro *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad ‘camp’ y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, mantiene que la estética *camp* sobre la que la producción de Almodóvar se asienta es utilizada como el discurso que recicla, precisamente, aquellos elementos estéticos de los que el franquismo se había apropiado para nacionalizar y homogeneizar la cultura española dentro de su propia ideología. El reciclaje almodovariano propone, según Yarza, un nuevo modo de entendimiento del referente social y a partir de él da cuerpo a un nuevo sujeto social, a un «sujeto emergente... que no es ‘unificado’ ni ‘dividido’ como pretendía la derecha franquista o la izquierda marxista bajo la dictadura, sino múltiple y contradictorio» (33).

gónica en esta película para mostrar cómo incluso un valor tradicional que estaba en la base de la identidad española más recalcitrante, la heterosexualidad y la monogamia (el sexo para la reproducción), ya no se corresponde a los procesos de formación y experiencia identitaria del presente. Ahora estos «nuevos» deseos e imaginarios son conscientemente elegidos y tienen su origen en una dialéctica subjetiva que se permite elegir y cambiar a placer, destruir y construir y, sobre todo, marcar a sus sujetos desde la realidad del mercado, del consumo y de los discursos identitarios traídos del mundo más allá de las fronteras españolas.

La película sale a la luz en un momento en el que la producción cultural, los modos de comportamiento y, sobre todo, sus procesos de identificación, muestran una actitud **aparentemente** desideologizada y fundamentalmente des-historizada (solo interesa el presente que se experimenta desde un vacío relacional con la temporalidad histórica) como respuesta, precisamente, al desencanto en el que los procesos políticos y sociales les han sumido. La dominante cultural que ahora se impone y consume masivamente en clara oposición a las últimas décadas de la historia de España está constituida por el dominio de la apariencia, de la imagen y por la mirada a los mercados internacionales. En abierta oposición a la realidad de los años franquistas, la España de los 80 se comienza a exportar a los mercados nacionales e internacionales como la España del exceso: lo que había estado reprimido y prohibido aparece en la escena en todo su esplendor. Almodóvar expresa en sus películas la absoluta oposición a la máxima franquista de «no hemos venido a regalarnos con la vida ni a disfrutar de esta paz que muchos burgueses aman» (Martín Gaité, 23)<sup>5</sup>. En este contexto triunfa internacionalmente el movimiento cultural de «la Movida», auspiciada masivamente por el enorme impulso económico y publicitario de las instituciones culturales y políticas de entonces: el Ministerio de Cultura y Educación y la alcaldía de Madrid bajo el liderazgo de Tierno Galván. Tanto el movimiento cultural de estos años en el que se inicia y se afianza Pedro Almodóvar y que supone la epifanía de la nueva cultura espectacular como la producción cultural que le continúa, abren espacios donde se representan y se hace protagónica por primera vez la pornografía (el llamado fenómeno del destape), la adicción a las drogas, la fascinación por la violencia espectacular y la violencia racista y nacionalista<sup>6</sup>. Puesto que la nuestra viene a ser ya una sociedad integrada en el sistema del capitalismo tardío, y por tanto dominada por la lógica del consumo, serán estos «objetos de consumo» los que pasen a modelar las identidades del ciudadano. Como consecuencia de

<sup>5</sup> Palabras citadas por Martín Gaité.

<sup>6</sup> Para el análisis y la reflexión sobre la producción cultural de esta época puede consultarse, entre la amplia bibliografía sobre el tema, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* de Teresa M. Vilarós y *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*.

esta entrada en el capitalismo tardío, la relación tanto con el producto (violencia, pornografía, etc.) como con los medios de producción cambia radicalmente en la medida en que el proceso de identificación actual se realiza a través de la imagen, de la representación de esa imagen. El consumo, el vehemente deseo de europeización y ese progreso tardo-industrial al que nos acerca precisamente la nueva relación con Europa, hacen que España, «se abraza sin reservas a la nueva identidad cultural que le proporcionaba la cultura posmoderna, multimediática y multinacional» (Subirats, 20). Almodóvar se convierte en el primer y más interesante representante de este modo de representar los nuevos objetos de consumo.

De hecho, Almodóvar, número uno en el movimiento cultural y espectacular de estos años encarna en su producción cinematográfica la transformación de los españoles de 'hijos de Franco' a 'hijos de la transición'. En este sentido su cine parte del interés fundamental por el presente y de ahí que el relato privilegiado de estas narrativas de los ochenta se centren en lo contemporáneo y en unos ciudadanos en proceso de devenir sujetos 'modernos'. En palabras de Almodóvar, que tomo de Marsha Kinder: «Creo que mis películas ... representan ... esta nueva mentalidad que aparece en España después de la muerte de Franco... Todo el mundo ha oído que en España todo es diferente ahora ... Creo que en mis películas se ve cómo España ha cambiado, sobre todo, porque ahora es posible hacer este tipo de cine aquí» (4)<sup>7</sup>. El interés por el presente no significa, sin embargo, que el pasado esté ausente de su producción. Al contrario, como ha mostrado Alejandro Yarza, Almodóvar utiliza los elementos culturales, estéticos, sociales y religiosos con los que el franquismo imponía su imaginario socio-cultural específico. Si no hay presencia de la historia política en estas producciones sí hay, sin embargo, sobreabundancia de historia cultural para presentar oblicua y simultáneamente tanto el horror al que estaba sujeta la identidad nacional pasada como la celebración de las identidades múltiples presentes. En un deseo de liberar la historia cultural de sus ataduras ideológicas se articula precisamente la concepción 'histórica' de Almodóvar y su interés por lo que llamaríamos la historia del presente.

Los españoles de estos años, sumidos todavía en la perplejidad que supone la convivencia con formas antiguas no del todo desaparecidas (y cristalizadas en el golpe de Estado) y la abrupta entrada de esta modernidad 'caótica', abandonan sus preocupaciones políticas y sociales por otras más mundanas que adquieren connotaciones intelectuales o pseudo-intelectuales a través de su legitimación

<sup>7</sup> Tomo la cita de la introducción a *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation* editado por Marsha Kinder. La entrevista original fue publicada, como su autora señala, en «Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar» publicado en la revista *Film Quarterly*.

como tales en los medios de comunicación (televisión, diarios, revistas)<sup>8</sup>. De este modo, telenovelas, programas de cotilleo, el fútbol y sus famosos, la pasarela con sus bellos y bellas protagonistas, los toreros playboys y pseudo-intelectuales etc., así como la literatura 'light' y de aeropuerto, pasan a ocupar los espacios culturales más prominentes, suplantando, en un giro nostálgico (la nostalgia posmoderna de Fredric Jameson) la vieja aristocracia que ahora se ve sustituida por el glamour de la pantalla y del mundo del espectáculo. La dominante posmoderna que se establece en estos años adopta su mayor expresividad en el cine de Almodóvar, en la literatura de Rossetti o Mendicutti, en la fotografía de Ouka Lele etc.<sup>9</sup>.

En este contexto socio-cultural, donde prima el interés por la experiencia del presente, *Laberinto de pasiones* construye su narrativa sobre un contrapunto crítico: por un lado reafirma y reproduce las lógicas dominantes de la posmodernidad (des-historización, des-ideologización, ausencia de impulso político, imperio de la banalidad, de la cultura del espectáculo y del consumo); por otro, sin embargo, transgrede y subvierte esas mismas lógicas al enfrentar los discursos hegemónicos culturales y exponerlos a su cuestionamiento, evidenciando así las rígidas estructuras sobre las que se asentaba la construcción del sujeto y la articulación de su deseo, haciendo que los rígidos cimientos sobre los que se construían las identidades se desmoronen. Trasgresión y subversión están destinados así a deconstruir tanto las posiciones tradicionales del sujeto y las políticas identitarias sobre las que se sustentaba la identidad española como a poner en escena no sólo la precariedad de la estructura sobre la que se sustentan sino también los discursos que hacían de ellas algo sólido, serio e inamovible. Almodóvar construye su *Laberinto* como respuesta, y como alternativa, al cansancio ante el dominio de una (alta) cultura que ya no dice nada al consumidor, haciéndose eco de la afirmación de Jameson según la cual el posmodernismo se inicia desde «la erosión de la vieja distinción entre cultura alta y la así llamada

<sup>8</sup> Eduardo Subirats establece la entrada de la modernidad del siguiente modo: «La modernidad ha sido implantada en España de lleno, con la mezcla peculiar de indisciplina y brutalidad inherente a un desarrollo industrial caótico, un urbanismo con escaso concepto de sus implicaciones humanas y sociales, así como de una transformación acelerada de las formas de vida, tan influenciada hoy por las agencias de publicidad ... Modernidad y modernización se han hecho realidad bajo los efectos espectaculares de una publicidad masiva que ha elevado ese eslogan a la categoría de acta legimatoria, principio trascendente y promesa de salvación» (27).

<sup>9</sup> De acuerdo a Jameson, este escenario posmoderno comienza a configurarse en el resto del escenario internacional en los años de posguerra, produciéndose su instalación definitiva en los años sesenta como resultado del nuevo orden social. En España esto no podrá ocurrir precisamente por el cierre al que el franquismo somete al país, retrasándose hasta finales de los años setenta y los años ochenta. A este respecto puede consultarse «Posmodernism and Consumer Society» y *Posmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. En relación a la cultura de la movida, a sus artistas, sus escenarios y sus tendencias, véase el reciente libro editado por William Nichols y Rosi Song, *Toward A Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*.

cultura popular o de masas» (1991, 2) y erigiéndose así en representación de la cultura popular como fuente primaria de conocimiento, y como modelo de identificación dominante. Recordemos que *Laberinto de pasiones* utiliza *Diez minutos*, la revista del corazón y el cotilleo, como tal fuente de información y conocimiento, mientras que parodia el psicoanálisis y el discurso científico (la medicina genética) para hacer de ellos los modelos de comportamiento y reproducción humana de la nueva clase social que domina la escena cultural española. Alejandro Yarza nos recordaba que Almodóvar responde en sus filmes tanto al deseo de «liberar [el] legado cultural y artístico del discurso fascista» (17) como simultáneamente a la necesidad de «distanciarse de la pasada herencia del puritanismo estético y moral producto de cuarenta años de una izquierda ortodoxa que había monopolizado la crítica cultural española» (27). *Laberinto de pasiones* es ejemplar en este sentido no sólo porque deconstruye la dinámica del deseo (señalando su propia imposibilidad de fijarse categóricamente) sino porque lo hace desde la absoluta desestabilización (irónica y paródica) de los discursos de poder, de subjetividad, de saber y de clase sobre la que estos se conforman. De este modo, y situado plenamente en las lógicas espectaculares, Almodóvar ofrece en este filme una mirada oblicua a la totalidad de la realidad; es decir, a las formas de dominio social y cultural que asientan la experiencia del sujeto contemporáneo. En este sentido, Yarza afirma:

El cine de Almodóvar parece querer resistir el objetivo último de la operación de sutura: la producción de un sujeto sumiso y unificado mediante la utilización de una serie de mecanismos cinematográficos que procuran la identificación del sujeto con el punto de vista de la cámara . . . Mientras que en el cine hegemónico la combinación de todos los elementos que constituyen el aparato cinematográfico—cámara, iluminación, sonido y montaje—suturan al espectador, en el cine de Almodóvar estos elementos se combinan para enfatizar las tensiones y las fisuras del texto cinematográfico. Por ello, su cine produce un efecto desfamiliarizador y evita la producción de roles sexuales estables, posicionando al espectador simultáneamente dentro y fuera del texto fílmico. (32)

Si aceptamos esta afirmación, *Laberinto de pasiones* deja de poder considerarse un texto frívolo sobre las ‘nuevas’ culturas de los ochenta (apolíticas, desideologizadas y deshistorizadas) para convertirse en una comedia que cuestiona los discursos tradicionales que todavía dominan, en 1982, el imaginario social español, pero apuntando hacia una realidad global que ya se encuentra firmemente asentada en los escenarios urbanos de las grandes capitales posmodernas, la de la cultura del espectáculo (capital, consumerismo). La película se construye, no olvidemos, a partir de la indiferenciación sexual y social donde cada personaje se intercambia, se confunde, se «consume» como sujeto identitario no fijado a posiciones sociales predeterminadas, pero sí expuesto, paródicamente, a los discursos



sos de formación de identidades sexualizadas (psicoanálisis), lejos de ser singulares (la medicina genética de la creación del clon). Veamos como se logra esto.

*Laberinto de pasiones* se organiza a partir de una doble estructura. Por un lado, presenta una historia típica de revista de corazón: el romance entre Riza, hijo homosexual del ex-emperador 'tiraní', que viene a España de incógnito para experimentar la modernidad por la que pasa el país, y Sexilia (Sexi), una atractiva mujer de su tiempo e hija de un famoso biogenetista dedicado a la reproducción asexual y clónica. Su reencuentro en Madrid (más adelante sabremos que su historia actual es en realidad continuación de una relación infantil cuyo final será traumático para los dos debido a la presencia de la madrastra de Riza) pone en marcha una serie de aventuras que culminarán en el deseo de monogamia por parte de la ninfómana Sexi y en el deseo heterosexual del homosexual Riza. Pero si bien la transformación de estos dos personajes aparece como un regreso a las formas más tradicionales de relación, aquellas ya establecidas por los viejos y tradicionales modos de comportamiento durante la 'pre-modernidad franquista', lo que esta poniendo en juego, en realidad, no esta tanto la identificación sexual o la elección de uno o varios compañeros de juegos sexuales como el cuestionamiento, desde una fiera parodia, de los discursos de formación de subjetividades, el psicoanálisis y la ciencia, y de las formas culturales donde se produce y se re-produce la expresión de la identidad. Tales discursos de formación y tales plataformas culturales son objeto de vaciamiento de significado y de su subsiguiente re-significación irónica.

Por otro lado, la estructura del relato fílmico se erige sobre una alegoría del sistema capitalista de mercado (el filme se abre en el Rastro), donde todo, incluso el deseo, es adquirible, intercambiable, consumista y donde todo, también el deseo y la identidad, tiene valor de cambio<sup>10</sup>. Así, junto a la historia de Sexi y Riza, nos encontramos con la del geneticista, padre de Sexi, un hombre plano, sin deseo sexual y obsesionado con la reproducción clónica de animales y humanos a través de la inseminación artificial (y por tanto asexual). Todo lo que acaba produciendo con su ciencia, el producto final de su conocimiento es, sin embargo, deficitario y monstruoso, hasta que interviene la sabiduría popular de las revistas del corazón y su principal consumidora, Queti, la hija del dueño de una tintorería, gran admiradora y, finalmente clon de la propia Sexi. Además, se narra también el complot de un grupo de terroristas 'tiranís' que intentan secuestrar al hijo del ex-emperador de su país y cuyo fracaso final se debe a que uno de ellos, Sadec, se enamora de Riza sin saber de antemano que es el personaje que están buscando. Estas historias paralelas se introducen en la narración central

<sup>10</sup> Para un análisis del Rastro como lugar de intercambio véase el ensayo de Bradley Epps incluido en su libro coeditado, *All About Almodóvar. A Passion for Cinema*.

a través de la revista *Diez minutos* cuyo papel es informar a los personajes de los acontecimientos que están ocurriendo en la ciudad, además de servir como fuente de información científica a Queti, el personaje más popular, más pop, y el que acabará resolviendo todos los conflictos que componen el relato fílmico.

La trama del filme se construye, por tanto, a partir del tema de la reproducción (lo idéntico, lo asexual) y la identidad, esta última organizada desde cancelación, o desde la in-diferenciación, de la diferencia. Identidad, diferencia, 'sentido', se parodian y se vacían de contenido con el objeto de desestabilizar sus discursos fundacionales, su razón científica y su verdad. Psicoanálisis (discurso del sujeto y del deseo), Ciencia (reproducción asexual de sujetos 'copia', de clones) y nacionalismo (práctica constituyente de sujetos nacionales) se deshacen en su transformación en discursos eminentemente populares que los convierten en puros objeto del consumo.

Vemos, por tanto que la estructura del relato viene sustentada por la tradición folletinesca donde las identificaciones identitarias se producen a partir de las revistas del corazón, *Diez minutos*, se erige así como la fuente de saber de donde la comunidad extrae la información que le mantiene conectada al mundo. Pero la película se presenta también, siempre a partir de su estructura folletinesca, como una alegoría del mundo posmoderno y espectacular, es decir, de la sociedad que erige uno de sus principales valores en la ceguera absoluta a la diferencia, convirtiendo todo, y a todos, en lo mismo. La primacía de la imagen transforma a los sujetos en idénticos unos de otros (o con el deseo de ser idénticos) en la exacta medida en que estos se conforman a unos modelos identitarios basados en las lógicas del mercado y del consumo. «Capital is not a thing but a process» nos recuerda Harvey. *Laberinto de pasiones* se hace eco del capital subjetivo e identitario y lo muestra en su proceso de de-construcción y de ensamblaje desde lo nuevo. De ahí que el comienzo del filme se sitúe en el mercado de lo viejo, de lo usado (el Rastro) consumiendo lo nuevo y lo recién aparecido en el imaginario social español. Efectivamente, ya en la primera escena, donde encontramos en planos diferentes pero compartiendo espacio a Riza y Sexi, los dos consumiendo voyeurísticamente sexo, se establece el tema central de la película cuya presentación se realiza en diferentes niveles pero siempre conectados de forma yuxtapuesta: la reproducción asexual y la reproducción clónica; es decir, por un lado, la creación de sujetos sociales idénticos (sin marca de diferencia, por tanto) y, por otro lado, a través de la fertilización artificial (y sin contacto de los cuerpos) mediante la manipulación científica de los elementos reproductivos (el semen introducido en la mujer por el médico). Reproducción asexual y clónica, por tanto, hacen obsoleta la diferencia sexual al mismo tiempo que borran su marca favoreciendo precisamente la marca de identidad indiferenciada. No es que surja la indiferencia como valor positivo; lo que emerge como valor privilegiado es la

*indiferenciación*, es decir, la absoluta cancelación tanto de la diferencia como de la indiferencia: los sujetos mantienen la (in)diferencia como valor positivo en la medida en que les da posibilidad de movimiento de una posición a otra, pero proclaman como su deseo la indiferenciación, es decir, la negativa a poseer marca fija de identidad. Esta última es más radical que la primera en el sentido de que constituye una posición más subversiva y transgresora puesto que se basa en la negativa a asumir como modelo identitario cualquier discurso predeterminado además de cancelar cualquier signo de diferencia tanto de clase como sexual.

El Madrid que nos encontramos en *Laberinto de pasiones* se quiere presentar como el espacio de una caótica modernidad, habitado democráticamente por unos ciudadanos (estrellas de rock, estrellas porno, travestís, terroristas, científicos, psicoanalistas, aristócratas, dependientas) cuyas marcas identitarias circulan en constante actividad, sin fijarse, sin resolverse, sin que una o varias de ellas se erijan como dominantes sobre las otras. La única pauta o seña compartida por todos los personajes es su 'radical' modernidad y su calidad de sujetos consumidores de esa modernidad, bien sea a través del folletín, de la identidad clónica o del sexo.

El Rastro se erige como espacio aglutinador de este caos moderno y de esta indiferenciación para luego reproducirse, acumularse y ampliarse en un «Madrid [que] es la ciudad más divertida del mundo...». La escena que abre la película nos acerca a este barrio central de Madrid, barrio—mercado de objetos de segunda mano y espacio ejemplar de la España indiferenciada (en él se acumulan, sin diferenciarse, todo tipo de diferencias identitarias). Por él se pasean nuestros personajes, o aparecen en él desde la virtualidad de las revistas. Riza, parapetado tras gafas oscuras observa las entropiadas (*el paquete*) de los paseantes, se sienta en una terraza donde lee *El País* y *Diez minutos* y allí se deja seducir por un travestí. Simultáneamente Sexi observa, también detrás de sus gafas oscuras, las entropiadas de los viandantes e invita a un buen número de ellos a una orgía en su casa. La cámara circula indistintamente y sin transiciones entre los paquetes mirados desde detrás de ambas gafas de sol. De este modo, el homosexual Riza, y la ninfómana Sexi se construyen desde el comienzo a partir de una identidad deseante (ambos 'miran' el mismo sexo como su objeto de deseo y desde la misma posición-el ojo oculto tras la gafa oscura) para ir transformándose tal identidad en una multiplicidad de identidades indiferenciadas caracterizadas, paradójicamente, por su idéntica posición desde la que mirar. En este sentido Paul Julian Smith, comentando la escena de apertura, señala que «la edición [del film] sugiere que no hay distinción entre los dos [personajes], que las ingles se ofrecen indiferentemente a voyeurs heterosexuales y homosexuales en el mercado o en el cine ... Es una imagen que ... enfatizará la multiplicidad de las identidades y su tendencia a una incontrolable reproducción» (24).

Durante las búsquedas de intercambio sexual de Riza y Sexi en el Rastro, nos enteraremos por el periódico que lee Riza que el Dr. de la Peña (padre de Sexi) acaba de lograr la reproducción asexual de los periquitos y que el Emperador de Tirán abandona Estados Unidos y se refugia en la isla Contadora. El Rastro se ha establecido así, ya sea desde la realidad real (el deambular de los personajes) o desde la realidad virtual (las revistas), como el espacio-escenario donde se presentan los temas centrales y los personajes de la película, ese Madrid agresivamente posmoderno y espectacular, acumulador de capital y objetos de consumo, así como de la reproducción de la indiferencia identitaria, de la multiplicidad y equivalencia de las posiciones identitarias y de la reproducción (a)sexual o, lo que Paul Julian Smith llamaría la «réplica sin diferenciación, [la] reproducción sin diferencia» (25). Después del Rastro la película se abre a las calles madrileñas y a los locales más emblemáticos de la movida: la discoteca Carolina (Rock Ola) y Tablada 25, espacios típicamente 'transicionales' que nominan al Madrid de la época como la ciudad moderna donde conviven, sin jerarquías ni diferencias, punks, roqueros, niñas de la alta sociedad devenidas 'pop-stars', estrellas porno, travestís etc. Junto a ellos aparecen los espacios hogareños (la habitación de Sexi, el apartamento de los terroristas, la tintorería) todos ellos conformados a partir de la yuxtaposición sin orden de decoraciones hiper-modernas (colores psicodélicos, posters de personajes de la escena popular —Julio Iglesias, Ayatola Jomeini, mujeres musulmanas con velo). El espacio que cierra la película, el aeropuerto y el cielo atravesado por un avión, clausura la alegoría con el encuentro de todos los personajes (excepto Queti, la psicoanalista y el Dr. de la Peña— todos ellos portadores de los discursos de conocimiento) en un no-lugar: espacio sin fronteras, global y trans-nacional, en continuo tránsito, donde impera el anonimato (la desidentificación subjetiva) y la desterritorialización.

Entre estos dos espacios de acumulación de diferencia y multiplicidad, el mercado popular y el aeropuerto, la mirada paródica del filme se posa en las tecnologías de reproducción (sustentada primordialmente en la actividad del Dr. de la Peña y su reproducción asexual clónica) y en el psicoanálisis y se extiende a todos los discursos culturales dominantes, fundamentalmente a los discursos de (re)producción de sujetos sexuales (psicoanálisis), de reproducción de sujetos semejantes (tecnología científica y biogenetismo) y a la reproducción de sujetos de consumo (capital y espectáculo). Así, y en referencia al primero, es significativo notar que, a pesar de que la temporalidad de la película se concentra exclusivamente en el presente y en las relaciones que los personajes establecen a partir de sus encuentros fortuitos por las calles y locales de Madrid, Sexi y Riza tienen un pasado traumático que determina sus identidades actuales, al que accedemos ocasionalmente a través del flashback. Efectivamente, uno de los personajes, una psicoanalista lacaniana (como ella misma se define), está a cargo de la terapia de Sexi quien acude a ella con el síntoma de no poder soportar la luz del sol. En el

transcurso de la narrativa fílmica se irá desvelando que el origen de la ninfomanía de Sexi se encuentra en el hecho de que cuando era niña, y veraneaba en una playa del sur, se sintió rechazada por el padre al pedirle ayuda cuando una mujer la separa de su amigo, motivo por el cual se entrega a los juegos sexuales con una pandilla de niños. Por su lado Riza se llegará a hacer homosexual al sentirse rechazado por su amiga en la playa cuando era un niño. Sexi y Riza deben sus actuales posiciones sexuales a un trauma que han vivido juntos (eran ellos dos los protagonistas de los juegos playeros) pero que sin embargo no causan disfunción en sus vidas presentes. Ninfomanía y homosexualidad se convierten así en posiciones reactivas a una experiencia negativa que desaparecerá en el momento en que se enfrenten a ella, en el momento en que el trauma originario salga a la superficie.

Mediante esta divertida parodia de la psicoanalista (que plancha mientras escucha a su paciente o persigue a su padre para incitarlo a tener relaciones sexuales con ella) Almodóvar ironiza sobre la 'psicología profunda' de los personajes, sus elecciones/posiciones sexuales, así como sobre la supuesta formación traumática causante de la 'disfunción' del afecto. Sexi y Riza deben su conducta, y su deseo, a un pasado supuestamente doloroso, borrado de su conciencia y determinante de una 'supuesta' disfunción sexual, la homosexualidad de Riza, finalmente heterosexual, y la promiscuidad de Sexi, quien terminará adoptando una posición 'tradicional' de mujer de un solo hombre. Ninfomanía y homosexualidad acaban transformándose en una condición (una disfunción o aberración del deseo) cuya resolución como tal dependerá de una toma de conciencia (una re-escenificación de la escena traumática originaria) a partir de la cual se producirá una reubicación del objeto de deseo. La catarsis final de Sexi, que se produce cuando descubre que la ex-emperatriz y su hijastro acaban de mantener relaciones sexuales, transforma a los dos personajes centrales en una pareja heterosexual monógama. Significativamente, la relación entre Sexi y Riza no pasa por el sexo, hasta la última escena, convirtiendo a este en el espacio utópico sobre el que la relación entre ambos se va afianzando. En la escena final, escucharemos a la pareja en el momento orgásmico, dirigiéndose en avión, tierra de nadie, sin fronteras, hacia un futuro donde «el pasado no cuenta, ni el tuyo ni el mío». Futuro, sin embargo, tan folletinescamente real como el presente, donde Sexi está destinada a ser la emperatriz de Tiran y a reproducirse en un «futuro lleno de hijos e incertidumbres».

De igual modo Queti, quien es sistemáticamente violada por un padre que la cree su esposa, vive su vida alegremente, sólo interesada en la más acuciante actualidad y en imitar, como le dice a su admirada Sexi, a su ídolo moderno: «Me encanta imitarte. Yo cambiaría mi vida por la de cualquiera. Tengo muchos problemas, tengo traumas». Queti es 'moderna' y su única preocupación es llegar

a ser, identificarse al cien por cien, con las figuras públicas que admira desde sus revistas del corazón. Cuando finalmente tiene la ocasión de hacerse amiga de Sexi (de quien tomaba prestadas sus ropas cuando las llevaba a la tintorería) no duda en someterse a una operación plástica —en la clínica de Nuestra Señora de la Belleza— y transformarse en la propia Sexi de quien acabará, incluso, tomando su lugar como hija/amante del Doctor de la Peña. El trauma de Queti es subsumido, y curado, por el único valor que la película, desde la mirada irónica y burlesca, privilegia: la salvaje modernidad y la adopción sin fisuras de esa vida. La reproducción tecnológica (copia clónica de sujetos) se extiende así a la reproducción identitaria de sujetos y la multiplicidad de diferencias se cancela, en un twist paródico, por la multiplicidad identitaria.

En el contexto de esta posmodernidad como discurso, como modo de vida y como fuente del deseo, las instituciones tradicionales son expuestas no únicamente a su trasgresión, sino a su completa disolución. A través de los personajes paternos, y de la dinámica familiar que domina la escena, la familia como institución es parodiada desde sus fundamentos: las figuras paternas se deshacen como entidad de autoridad: el Doctor de la Peña, padre distante, anacrónico, asexual y fracasado como científico (sus clones no reproducen el elemento esencial de su original—los canarios no cantan, la niña—probeta carece de la inocencia infantil y su madre la califica de monstruosa) aparece desprendido de todo signo de autoridad paternal hasta que descubre los placeres del sexo a través de la relación incestuosa con la que cree su hija (Queti transformada en réplica doble de Sexi). Por su lado, el padre de Queti, un psicótico que ha perdido el contacto con la realidad desde que su esposa le ha abandonado, mantiene relaciones sexuales con su hija, a la que viola en días alternos, creyéndola su mujer. Finalmente el padre de Riza, figura ausente pero cuya única aparición —en un flashback de la memoria del Dr. de la Peña— lo expone como obsesionado con poblar el mundo con hijos que lleven su sangre. Por su lado, la figura de la madre aparece también como modelo obsoleto. La ex-emperatriz, incapaz de reproducirse, acabará seduciendo a su hijastro para poder ofrecer un hijo a su ex-esposo y a su nación. La madre de Queti abandona a su marido e hija para irse en busca de placeres mundanos. Sexi carece de madre. La paternidad y maternidad son así expuestas, desde una incisiva parodia, a su total disolución como pilares de la sociedad. El valor que predominaba bajo el franquismo, la familia como reproductora de buenos ciudadanos para el Estado, ha sido sustituida por la moderna tecnología de la reproducción. Y el incesto, o la propia parodia del incesto, crean el efecto todavía más transgresivo de la desaparición de la familia.

La disolución de la familia y sus valores se acompaña también de una ausencia de marca social que diferencia a los personajes. La categoría aristocrática de Riza aparece cancelada/oculta por su modernidad; la de la ex-emperatriz se borra por

su calidad de personaje de revista del corazón; las chicas borran sus diferencias sociales al vestir las mismas ropas modernas; los chicos, sean terroristas tiranís, estrellas roqueras o hijos de emperador, ocultan su origen social y nacional tras una modernidad homogeneizante que cancela desde el acento extranjero hasta el color de la piel. Esta absoluta indiferenciación social, u homogeneización del origen, paradójicamente establece la posmodernidad como discurso de borrado de la diferencia, de cualquier orden que esta sea. De este modo, el Madrid de los años ochenta, sus calles y sus locales, son espacios de encuentro entre la clase alta madrileña (Sexi y el Doctor), la alta aristocracia internacional (Riza y la ex-emperatriz), las clases trabajadoras (los dueños de la tintorería y los chicos roqueros) y los terroristas. Todos ellos se vuelven indiferenciados por mantener, bajo una total desorganización social, la misma estructura de deseo y su intercambiabilidad de posiciones de sujeto. La realidad virtual de las revistas se ha transformado en un espacio donde no hay marcas rígidas, donde lo que impera es una total movilidad de las identificaciones. Tanto es así que los personajes se definen precisamente por su absoluta similitud identitaria. Y aquellos que podrían diferenciarse (Queti y Sexi, por ejemplo) son empujados a la replica identitaria por las nuevas tecnologías modernas que ya no conocen fronteras entre las diferencias. Lo que el filme impone, finalmente, es la pura identidad del mercado y del consumo.

Filme, por tanto, de simulacro, de reproducción de copias sin fiel original. La estructura de repetición que marca a todos los personajes (repetición de los modelos identitarios privilegiados por la modernidad-la imagen) aparenta una total ausencia de referente. Sin embargo, la inclusión de las revistas del corazón como claro referente de la realidad (lo que no visualizamos nos llega por la información contenida en estas publicaciones) nos permitiría afirmar que Almodóvar traza en esta película una historia del presente. Es decir, a su mirada a la realidad actual, a la realidad moderna de Madrid, le acompaña el relato de una historia típicamente contemporánea donde sus personajes establecen modos de relación modernos con el mundo y desde este contexto, o deseo, su aparente desideologización y deshistorización no lo es así, ya que desde los entresijos de la parodia, el pastiche y la ironía, construye una alegoría del presente, de una posmodernidad contemporánea y salvaje que desestabiliza tanto los valores tradicionales sobre los que la sociedad actual todavía se asienta como los valores modernos emergentes de la sociedad de mercado que pugna por transformarse en hegemónica. La deshistorización y la banalización del pasado como origen de la experiencia del presente (el trauma de los personajes) acercan el pasado a escena pero sólo a través de la parodia y la burla de aquellas instituciones que dominaban los discursos y los imaginarios sobre los que se erigían los pilares sociales durante el franquismo y que todavía emergen desde la modernidad: familia (reproducción y maternidad y paternidad como modelos estables de identificación), heterosexualidad y homo-

sexualidad como articulaciones fijas del deseo (la primera como modo central de normalidad y la segunda como modo siempre abyecto), diferencia como marca igualatoria y positiva desde la que constituirse como sujeto social y, finalmente, los discursos de formación de la subjetividad (el psicoanálisis)<sup>11</sup>. La familia se disuelve en su incapacidad de presentar modelos de reproducción y de figuras de autoridad y afecto; la diferencia sexual se disuelve en su absoluta indiferenciación y así heterosexuales y homosexuales devienen socialmente posiciones idénticas; y finalmente las lógicas espectaculares del mercado y el consumo igualan, a partir de los nuevos modos espectaculares de identificación —las revistas del corazón— a los ciudadanos, borrando o desestabilizando sus fronteras divisorias entre clases sociales.

La modernidad espectacular almodovariana, enmarcándose en la desideologización que esta privilegia, se re-ideologiza para mostrar las fisuras de un nuevo modo emergente de relación social, la condición posmoderna que abre España a lo más radical de la globalización (circulación del capital en todas las esferas sociales). En este sentido, Paul Julian Smith interpreta que el cine de Almodóvar, y particularmente, *Laberinto de pasiones*, «es en la misma insistencia de la modernidad, su negativa a contemplar el pasado psíquico, cinematográfico o político, donde el film encuentra su dimensión histórica» (34). Almodóvar traza, desde una pretendida deshistorización, la historia del presente y su relación con el pasado. Sin lugar a dudas es en esta historización de la indiferenciación (política, social, sexual) donde el director funda su mirada crítica a la espectacularidad en la medida en que plantea una práctica crítica a los modelos de representación sustentados en las grandes narrativas que construyen sujetos identitarios cerrados a sus diferencias. El deseo almodovariano adopta en este sentido el camino que Hal Foster propone para un posmodernismo de resistencia: «sensibilidad a la diferencia de los otros sin oposición, a la heterogeneidad sin jerarquía» (xv). Deshistorización y desideologización construyen así una mirada crítica, historizable e ideologizada, a un presente cuyo deseo se funda en la coexistencia de valores tradicionales y pasados (que pugnan por ser desterrados o como él dice, «elementos culturales muy nuestros y muy populares, casi de deshecho» (José Luis Gallero, 217) y en la emergencia de la modernidad espectacular como el valor positivo más característico de la época. En este sentido, la posmodernidad del cine de Almodóvar se establece no tanto, o no sólo, como estética sustitutiva,

<sup>11</sup> La parodia a la que somete el psicoanálisis (como discurso de formación de la subjetividad y la identidad) y la teoría del trauma a través del personaje de la psicoanalista y de la escena primaria de Sexi y Riza (causa de sus posiciones sexuales actuales—ninfomanía y homosexualidad), cuestiona profundamente los discursos o ideologías dominantes sobre los que la constitución del sujeto se produce, así como pone en entredicho su valor como discurso de saber.



sino como práctica cultural destinada a cuestionar la realidad contemporánea. En sus palabras, y refiriéndose a los años ochenta,

la frivolidad se convertía casi en postura política, en un modo de enfrentarse a la vida que rechazaba absolutamente la pesadez. La de esos años era una respuesta muy sana a toda una actividad política nefasta que no había conseguido nada. El *petardeo* era un modo muy elocuente de ver la vida, que anulaba absolutamente todas las actitudes juveniles inmediatamente anteriores, por ridículas, desfasadas, anacrónicas y, sobre todo, por poco prácticas. (Gallero, 219)

Frivolidad y apoliticismo como modos, entonces, de práctica política que cuestiona y abre a sus fisuras una realidad cultural y social no del todo descargada de un componente ideológico que marca conductas y modos de ser. Almodóvar somete a la familia y a las figuras de autoridad, tanto como a la realidad contemporánea y a los discursos de saber, a un proceso de deconstrucción por el cual se muestran expuestos a su fragilidad y, sobre todo, a su fracaso como pilares de la sociedad y de discursos identitarios sobre los que esta se asienta. La alegoría paródica da entrada a una organizada razón crítica cuyo fundamento y objetivo es desestabilizar el nuevo orden social emergente desde el marco de la cultura global del espectáculo y desde la aparente aceptación de sus lógicas.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Harvey, David. *A brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Epps, Brad and Despina Kakoudaki (eds.). *All About Almodóvar*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2009.
- . «Blind Shots and Backwards Glances: Reviewing *Matador* and *Labyrinth of Passion*. *All About Almodóvar*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2009, 295-338.
- Foster, Hal. «Introduction». *Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
- Gallero, José Luis (et. al.). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ediciones Ardora, 1991.
- Graham, Helen y Antonio Sánchez. «The politics of 1992». Jo Labanyi y Helen Graham, eds. *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 406-418.
- Jameson, Fredric. «Posmodernism and Consumer Society». Hal Foster, *Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. 111- 125.
- . *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kinder, Marsha (ed.). *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Martín Gaité, Carmen. *Los usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Martínez-Carazo, Cristina. *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*. Valencia: Editorial Universitat de Valencia, 2013.
- Martínez-Carazo, Cristina y Javier Herrera (Guest Editors). «Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo». *Letras Peninsulares* V. 22.1 (Spring 2009).
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002.
- Nichols, William and Rosi Song (eds.). *Toward a Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*. Plymouth (UK): Fairleigh Dickinson University Press, 2013.
- Resina, Joan Ramón. *Desremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Ediciones Rodopi, 2000.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 2000 (segunda edición).
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- Vernon, Kathleen y Barbara Morris (eds.). *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar*. Westport (CT): Greenwood Press, 1995.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1975-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad 'camp' y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.