



El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”

Pedro Poyato Sánchez (Editor)

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”. Pedro Poyato Sánchez (Editor).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2015. ISBN: 978-84-7069-267-9. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/3655>

Movida y transgresión en el primer Almodóvar

Por Román Gubern

La primera etapa de la obra de Pedro Almodóvar, a caballo entre el cine underground de factura artesanal, surgido volcánica y anárquicamente de la *movida* madrileña, y la fundación de su productora El Deseo, en colaboración con su hermano Agustín, marca una etapa clave en la carrera del realizador, que se clausura en 1984 con su film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, una obra que exhibe una notabilísima madurez técnica y profesional. La inmediatamente posterior creación de la empresa El Deseo –inaugurada con *Matador* y *La ley del deseo* en 1986– fue un signo inequívoco de profesionalización industrial y de vertebración empresarial, cuando el nombre del realizador aún no había traspasado nuestras fronteras, dejando atrás con su organización y su voluntad expansiva el artesanado voluntarista y lúdico de su primera etapa, que es la que examinaremos con cierto detalle en ese trabajo. Su descubrimiento y celebración internacional no llegaría hasta la exitosa difusión mundial de *Mujeres al borde del ataque de nervios* (1987), un título que actuó como gancho de arrastre para que su obra previa alcanzase la difusión internacional.

La llamada popularmente *movida*, que sucedió a la muerte del general Franco en noviembre de 1975, ha recibido ya la atención de historiadores y de sociólogos, pero es menester *Volver* a ella someramente, porque es en ese caldo de cultivo lúdico-libertario en el que se fraguó el imaginario y las primeras prácticas artísticas del realizador. No fue una etapa plácida y lineal, como demostró el secuestro judicial de *El crimen de Cuenca* (1979) y el procesamiento de su realizadora, Pilar Miró. Se trató de una evidencia demostrativa de que las fuerzas reaccionarias de la dictadura franquista no se habían extinguido, episodio que estuvo acompañado de otros dislates menores y más jocosos, como el del arresto por la policía municipal de Cuenca de un comerciante por tener expuesta en su vitrina una reproducción de la indecente *La maja desnuda* de Goya. Pero el empuje social hacia la liberalización cultural y de las costumbres, sobre todo en las grandes ciudades, fue tan grande, que se convirtió en un caldo de cultivo insoslayable para explicar el “caso Almodóvar” que aquí nos ocupa.

Recordemos algunos hitos significativos de este proceso sociocultural. En mayo de 1976 apareció la revista *Interviú*, publicada por el barcelonés Grupo Z, un semanario que pivotó inicialmente sobre tres ejes: las denuncias sociopolíticas, el sensacionalismo cruel y las fotos de desnudos femeninos. Los dos primeros apartados fueron declinando con el tiempo, pero no el tercero, que recibió en octubre de aquel mismo año el refuerzo de otro semanario del mismo grupo editorial, titulado *Lib*, y de contenido

ya exclusivamente erótico. En abril de 1977 se estrenó *Viridiana* (1961), el film largamente prohibido de Luis Buñuel, que había ganado la Palma de Oro en Cannes. En noviembre de aquel año el gobierno de la UCD abolió la censura cinematográfica, reemplazada por una clasificación de las películas para las edades diversificadas de la audiencia, clasificación en la que destacó la categoría S, para espectadores mayores de 18 años (nunca se supo si era una S de “sexo” o de “sensibilidad”, pues se otorgaba a las películas que podían “herir la sensibilidad del público” y que debían exhibirse en unas específicas Salas S, que en la práctica se circunscribieron a la proyección de cine erótico *soft*). En diciembre de aquel año se liberalizó el uso de anticonceptivos. En enero de 1978 se despenalizó el adulterio. Y el artículo 20 de la Constitución de 1978 estableció la libertad de expresión, al prohibir expresamente cualquier forma de censura administrativa sobre los medios de comunicación social.

Pero vale la pena señalar que esta liberalización cinematográfica tropezó a veces con inesperados obstáculos burocráticos. Así, la mencionada ley que estableció las licencias de exhibición preveía ya la categoría de películas X, aunque sin desarrollar todavía el reglamento para su exhibición en salas públicas (tarea que sería obra de Pilar Miró en abril de 1983, durante la etapa siguiente de gobierno socialista). Pues bien, cuando llegó a la Comisión de Clasificación del ministerio de Cultura la notable película japonesa *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*), de Nagisa Oshima, que mostraba explícitamente actividades sexuales, la comisión le otorgó una clasificación X. Pero como no existían por entonces salas X, tal clasificación impedía absolutamente su estreno en el mercado español. Entonces Carlos Gortari, por entonces director general de Cinematografía en el equipo de la UCD, modificó sensatamente la clasificación, trocando la X en S, de modo que la película pudo proyectarse en las salas S.

En este amplio marco de liberalización de las costumbres sociales, en abril de 1979 el socialista Enrique Tierno Galván fue elegido alcalde de Madrid y, en su condición de respetado “viejo profesor”, bendijo públicamente la efervescencia de la “movida” urbana. ¿Cómo habría que definir este movimiento colectivo bautizado como “movida? Creo que lo más aproximativo es designarla como una modalidad específica de contracultura libertaria y hedonista urbana, que arribaba a la península con harto retraso, tras la senda de las teorías y prácticas que se habían formalizado durante las revueltas parisinas de mayo de 1968, aunque en este caso la hiperpolitización de algunos de aquellos brotes (maoísta, trotskista, etc.) resultaron esta vez mucho más atenuados y ajenos a la acción violenta: no en vano aquel movimiento francés hiperpolitizado

había sido derrotado en las calles y en las urnas diez años antes: pero de sus cenizas había brotado una vistosa liberalización en el campo de las costumbres sociales y sexuales. Si se me permite la simplificación, la movida fue, básicamente, un movimiento social ácrata-hedonista, pacífico, que manifestó especial interés por el sexo, la música, los cómics, la fotografía, las revistas ilustradas (*La luna de Madrid, Madriz*) y las drogas. Este tardo-hedonismo colorista y bullicioso tuvo, claro está, sus locales emblemáticos y epicentros en diferentes lugares de la ciudad, como Rock-Ola, La Vía Láctea, El Penta o Bocaccio (más escorado hacia la burguesía).

Hemos mencionado el interés de la movida por la música y aquí encontramos ya al joven inmigrante manchego Pedro Almodóvar (que tenía 27 años en 1976 –nacido en Calzada de Calatrava en septiembre de 1949– y que trabajaba como gris empleado en la Compañía Telefónica), pero que rompía su rutina laboral cantando con Fabio McNamara *Quiero ser mamá*, en compañía de una tribu melódica en la que también destacó Alaska (Olvido Gara, nacida en México en 1963), cabeza visible y audible del grupo *Alaska y los pegamoides*. También colaboraría Almodóvar en cómics y fotonovelas contraculturales (como *Toda tuya*), que se publicaban en revistas como *Star, Vibraciones, El Víbora*, etc. (autor también en esta etapa del guión de *Erecciones generales* –retuécano antipolítico que tendrá su eco en *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*– y del personaje Pattydiphusa, que se entronizará como un fundamento de la literatura gay al ser publicado en la novela homónima por la editorial Anagrama en 1981), además de colaborador del rompedor grupo teatral Los Goliardos, en donde conoció a Carmen Maura y a Félix Rotaeta, presencias fundamentales en la galería mitogénica de sus primeras producciones.

La movida propiamente dicha coexistió con otros fenómenos liberalizadores complementarios, como el destape, inaugurado por un desnudo frontal integral de María José Cantudo en el film *La trastienda* (estrenado en enero de 1976) de Jorge Grau y que generó un copioso star-system femenino de vocación nudista: Nadiuska, Rosa Valenty, Victoria Vera, Agata Lys, Bárbara Rey, Eva Liberten y Lina Romay. Pero en la nueva semántica –tras movida y destape– se añadiría algo después el más sombrío término desencanto (tomado del excelente film de Jaime Chávarri de 1976), pues tras la euforia por la muerte del dictador y la gran fiesta colectiva no tardó en comprobarse la habituación prosaica a la nueva realidad y a las nuevas libertades y, sobre todo, la constatación de que la mayor parte de problemas personales e íntimos de los

ciudadanos persistían (el matrimonio mal avenido seguía mal avenido, el aspirante a poeta no veía premiados sus versos, el residente en un piso precario seguía viviendo en él, el obrero mal pagado seguía mal pagado...), por no mencionar la usura de la edad, los devastadores efectos de la heroína y de la cocaína, o el sida (denominado inicialmente *cáncer rosa*, atribuido por entonces de modo reduccionista sólo a sus víctimas homosexuales).

Precisamente, el estatuto y la cultura gay habían sido objeto de persecución por la Ley de Vagos y Maleantes y por la Ley de Peligrosidad Social vigentes en el franquismo. Es cierto que una mirada detectivesca podía desvelar insinuaciones homosexuales en algunas cintas producidas bajo la dictadura –en *Harka* (1941) de Carlos Arévalo, *¡A mí la legión!* (1942) del homosexual Juan de Orduña (dos films de apuestos legionarios y de camaraderías harto equívocas), o en *Diferente* (1961), fantasía coreográfico-musical del bailarín Alfredo Alaria y del realizador José María Delgado–, en una época en la que en el cine internacional existía ya, de modo más o menos difuso, una estética homosexual prestigiosa presente en obras señeras de directores muy relevantes, como algunas de Jean Cocteau, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Kenneth Anger o R.W. Fassbinder. Pero esta restricción censora se derrumbó desde 1976 en España, como demostraron las tempranas películas *Cambio de sexo* (1976) de Vicente Aranda, *Los placeres ocultos* (1976) y *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia, o *A un dios desconocido* (1977) de Jaime Chávarri.

Faltaba sólo la pata industrial para que un cine alternativo radical, como el que podía emerger del clima contracultural vigente, fuera realidad. El dinámico productor barcelonés Pepón Coromina, titular de la empresa Fígaro Films, estaba por entonces asumiendo un modelo de producción y distribución cuyo paradigma podía remontarse a la Factoría Warhol, un epicentro de la contracultura norteamericana, y quien produjo en 16 mm. la excelente película *Bilbao* (1977), de Bigas Luna, que resultaría aproximadamente contemporánea de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, como pronto veremos. Con su brillante mirada fetichista *Bilbao* aportó otra faceta a la contracultura emergente.

Pero antes de narrar la crónica de la primera etapa de la filmografía almodovariana, recordemos la vieja sentencia de Roberto Rossellini, cuando afirmó que “el mejor film internacional es un buen film nacional”. Viene a cuento esta sentencia, en la medida en que la original y rupturista obra de Pedro Almodóvar no hizo más que reelaborar, con una mirada moderna, vitalizadora y desinhibida, ciertas tradiciones presentes en

nuestra cultura desde hace siglos. Quiero señalar aquí específicamente a cinco de ellas que me parecen extraordinariamente significativas.

La primera es la narrativa picaresca, un género muy glosado por los historiadores de la literatura de nuestro Siglo de Oro, género anti-épico, satírico o irónico, basado en las divertidas y generalmente simpáticas astucias o trapacerías de sus protagonistas. Este género produjo también una veta, menos conocida, protagonizada por mujeres, por pícaras, a partir del gran éxito de la novela *La pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda. Pues bien, si se examina la filmografía de Pedro Almodóvar se comprobará sin esfuerzo la abundante presencia de “pícaras” que pilotan sus enredos y con frecuencia humillan a los varones.

La segunda fuente cultural española que Almodóvar ha reelaborado con frecuencia en las intrigas de sus películas es el sainete, género popular con aristas jocosas que presentó a sujetos anti-épicos o anti-heroicos, cuyas andanzas se estructuran con frecuencia en microepisodios o gags, al modo que utiliza con no poca frecuencia el cineasta manchego que ahora nos ocupa.

La tercera fuente es el esperpento, ese invento genial de Valle Inclán, espejo deformante ya presente en la filmografía de nuestros Berlanga o Ferreri y que convierte a lo real descarnado en grotesco o a lo grotesco en real, gracias a la función óptica del espejo deformante del que nos habló Valle con tanta pertinencia.

La cuarta fuente es el melodrama, que ha tenido una gran cantera en la cultura latina, desde Italia a México, con figuras tan desgarradas en nuestro cine como Aurora Bautista o Sara Montiel (y en Italia Silvana Mangano o Alida Valli). Aunque Almodóvar ha proclamado siempre su querencia por el melodrama hollywoodense, que el director manchego ha confesado admirar desde sus días primerizos de cine de barrio. En particular, la alargada sombra de las *women pictures* y de los films de Douglas Sirk o Vincente Minnelli se ha prolongado de modo muy fecundo sobre algunas de sus barrocas intrigas. Y la cantera de inspiradores melodramáticos gays (Tennessee Williams, por ejemplo, tampoco ha faltado). Por eso muchas de sus películas han sido verdaderos “melodramas esperpénticos”.

Y, por último, no falta en su caudal imaginativo la estridencia de la astracanada. Esta palabra singular (que remite a Astracán, ciudad rusa del Caspio) supuso en la historia del teatro español la salida a la crisis de los sainetes en el pasado siglo, en su tercera década, poniendo énfasis en los retruécanos, las caricaturas y en las situaciones disparatadas. Un actor emblemático en este género fue el exitoso comediógrafo Pedro

Muñoz Seca, con su celebrada *La venganza de Don Mendo*. También en este género –que la Real Academia conceptúa peyorativamente en la categoría de la “farsa chabacana”– reconocemos a una parte significativa de la obra de Almodóvar.

De modo que a partir de estas tradiciones o raíces culturales heterogéneas, amalgamadas con mucha creatividad y reelaboradas muy imaginativamente por una personalidad autoral muy creativa, que incluye su mirada gay, se ha forjado la peculiar intertextualidad almodovariana.

Antes de realizar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, en sus muy plurales y transgresoras prácticas artísticas Pedro Almodóvar había hecho ya sus primeros trabajos como guionista y director cinematográfico. Con la colaboración desinteresada de amigos y amigas de su ambiente contracultural había dirigido varias películas en formato Super8 milímetros, films que exhibía privadamente entre su tribu, con comentarios suyos en voz alta y en directo, durante su proyección. Esta filmografía casera y amateur, pero no por ello menos transgresora, comprende los siguientes títulos: *Dos putas o una historia de amor que termina en boda* (1974), *La caída de Sodoma* (1975), *Sexo va, sexo viene* (1977) y *Folle... folle... fólleme Tim* (1978). Constituyeron, en cierto modo, el aperitivo o el esbozo de los fetiches de su imaginario, expuesto en su primer film “profesional”, y que hoy día resultan prácticamente invisibles.

La producción de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* se extendió, con pausas y no pocos percances, entre 1977 y 1980. Su guión había sido escrito en 1976 y su rodaje se inició, como los títulos recién citados, en formato de Super8 milímetros y con medios y criterios artesanales, sin pagar a sus trabajadores. El rodaje se inició prescindiendo también de los preceptivos permisos para filmar en la vía pública, por lo que se trató de verdaderos “rodajes furtivos”. Los interiores se rodaron en la vivienda de una de las actrices, de Alaska. Cuando Pepón Coromina decidió hacerse cargo de la producción, a mitad del rodaje, con criterios más profesionales, se eliminó el formato Super8 y se rodó todo en 16 milímetros. El resultado de la nueva situación es que la producción se extendió durante un año y medio y el coste del film rondó el medio millón de pesetas, es decir, en torno a los tres mil euros.

Lo que acabamos de explicar otorga al film un perfil de complicidad tribal, con no pocas torpezas técnicas que, paradójicamente, aportan a la película un aire de desinhibida frescura. También es ya perceptible la apuesta de Almodóvar por el “feísmo”, por la asunción voluntaria y deliberada de la estética kitsch y provocadora. Tampoco faltan las

autocitas a las prácticas previas del realizador, que utiliza rótulos con textos escritos, como había hecho en sus cómics y fotonovelas. Y se reproduce su colaboración musical pública de los conciertos con McNamara. De su experiencia pasada en *El Víbora* rescata la escena de las “erecciones generales” (una distorsión de la actualidad política del momento: “elecciones generales”) –una liturgia colectiva liderada a voz en grito por el propio Almodóvar, ejerciendo como maestro de ceremonias–, concurso varonil en el que aquel participante dotado de un pene más extenso es gratificado con una felación por parte de Carmen Maura (escena, por otra parte, que excita a un vecino voyeur, que la contempla con prismáticos, y le lleva a fornicar con su barbuda esposa, que cabalga sobre él, mientras el marido contempla el concurso fálico).

En su primera escena ya ofrece Almodóvar cuatro transgresiones:

- 1) las plantas de marihuana que cultiva Pepi (Carmen Maura) en su balcón;
- 2) un policía de paisano (Félix Rotaeta) lo descubre y quiere chantajearla con la amenaza de violación;
- 3) pero Pepi le dice que conserva su virginidad para venderla;
- 4) el policía acaba violándola a cambio de no denunciarla. Félix Rotaeta inicia así la saga de policías corruptos, ridículos o incompetentes que discurrirán por la filmografía de Almodóvar.

Para añadir más ridículo a la situación, resulta que la esposa del policía (Eva Siva) descubre gozosamente que es masoquista (rasgo implícito por su matrimonio con un policía prepotente) y es gozosamente obsequiada con una “lluvia dorada” (en realidad se utilizó cerveza en esa escena) por parte de Bom (Alaska). La violación de Pepi por el policía no puede quedar impune y los amigos de la chica, vestidos de “castizos” y “castizas” de Madrid, cantando la zarzuela *La del manojito de rosas* de Pablo Sorozábal, deciden dar una paliza durante la noche al inspector; pero se equivocan y apalean a su hermano gemelo. Así se añade una sátira del acartonado tradicionalismo casticista madrileño desde la irreverencia satírica posmoderna.

El conjunto de situaciones desaforadas o absurdas otorgan al film, de factura torpe pero fresca y espontánea, el aire de un cómic extravagante producido con imágenes fotográficas animadas. Se trata, así, de un film-puente entre la estética del cómic, en su vertiente contracultural, y la narrativa cinematográfica de perfil underground.

Por lo hasta aquí relatado ya se adivina que estamos ante la primera aparición tribal, en su filmografía, de las que pronto se llamarán “chicas Almodóvar”. En esta ocasión se trata de Carmen Maura, Cecilia Roth, Kitty Manver, Alaska y Julieta Serrano, que como homenaje cinéfilo muy del gusto gay va vestida como la Scarlett O’Hara (Vivien Leigh) que protagonizó el melodramático film-fetiché *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939), de Victor Fleming.

El estreno de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* produjo bastante desconcierto, aunque un tam-tam espontáneo del público, generado sobre todo desde los núcleos contraculturales, acabó por llamar la atención sobre un producto tan atípico y gozosamente desenfadado. Para entonces estaba ya Almodóvar incubando el guión de su siguiente film, titulado finalmente *Laberinto de pasiones* (1982). El sugerente concepto de laberinto, que nos remite al mito griego de Teseo y a su enfrentamiento con el minotauro, había sido utilizado muy creativamente por Jorge Luis Borges, y el film de intriga policial de Claude Chabrol *Liens de sang* (1977) había sido estrenado en España con el título *Laberinto mortal*. En todas las culturas el laberinto, que se representa a veces de modo simplificado por una forma espiral, significa un espacio cerrado y confuso, del que sólo pueden emerger sin daño los héroes y los elegidos. Desde este significado originario evolucionó hacia otros campos semánticos y en el siglo XVIII se proyectó sobre el mundo galante, en sus trenzados y destrenzados amorosos. Y para algunos psicólogos el laberinto es la expresión plástica de la “búsqueda de un centro”, comparándose con una forma incompleta de mandala.

Las dos últimas acepciones son las que mejor convienen al film de Almodóvar, que versa sobre una búsqueda erótica y una búsqueda política de signo contrario. Su arranque muestra ya a la joven y erotómana protagonista (Cecilia Roth), la condesa Sexilia, deambulando por la calle y fijando su mirada (traducida en primeros planos subjetivos) en los prominentes bultos genitales masculinos, de muchachos sentados y que moldean sus formas sexuales. Este voyeurismo constituye una obvia traslación de la mirada deseante del realizador, que la escenifica a través de los ojos de su protagonista femenina. Almodóvar mira con deseo las formas genitales masculinas a través de los ojos de su protagonista femenina. Es, en pocas palabras, un voyeurismo por procuración o por delegación.

El pretexto argumental de la película es muy endeble y refleja una situación política existente de la época de su rodaje. El emperador o sha de Persia Reza Pahlevi, en el poder desde 1941, había sido derrocado en

febrero de 1979 por la revolución integrista islámica chií liderada por el radical ayatollah Jomeini, previamente exiliado en París. Dándole un giro a aquel pretexto de actualidad, Almodóvar presenta en su film al joven hijo del derrocado emperador de Tirán Riza Niro (Imanol Arias), refugiado en Madrid tras el triunfo de la revolución en su país, y que es buscado por unos terroristas islámicos, albergados en un apartamento presidido por una foto de Jomeini. De hecho, se trata de una anticipación de los terroristas islámicos que reaparecerán en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pero el joven y atractivo Riza Niro es también buscado por la condesa Sexilia para seducirlo. De alguna manera, el ilustre exiliado está emparedado entre la presión de Thanatos (los chiíes vengativos) y Eros (la condesa). La historia de su laberinto acabará bien, pues Sexilia y Riza efectuarán su primer coito al final de la película, a bordo de un avión que vuela hacia el Caribe (doble metáfora: la ascensión gloriosa del aparato [un anticipo de *Los amantes pasajeros*] y el destino idílico-hedonista del Caribe).

Laberinto de pasiones es también laberíntica por sus diversas subtramas y derivaciones argumentales, que le convierten en un film –creo que es su mejor caracterización- auténticamente “descosido”, lo que en cierto modo es coherente con su condición laberíntica. En estas subtramas comparece, naturalmente, el narcisismo de su director, pues Pedro Almodóvar aparece en una escena dirigiendo una fotonovela gay y sadomasoquista, además de protagonizando un concierto típico de la “movida” junto a MacNamara. Son dos reconstrucciones de un pasado suyo que es todavía, en 1982, un presente documental del Madrid de la “movida”.

Me he referido a las subtramas que acentúan la condición laberíntica del film. Una de ellas, muy estridente, es aquella en que un padre maduro (Luis Ciges) fornicaba con su hija (Marta Fernández Muro) creyendo que es su esposa. Nunca sabremos si estamos ante un complejo de Electra, ante un extravío existencial o ante un aprovechado sexual. No lo sabremos ni importa saberlo. Y, en otra escena, Sexilia copula con dos chicos a la vez, cuando los abandona, los dos muchachos se enrollan entre sí (el sida estaba muy lejos entonces en el horizonte: el cine lo descubrió cuando el viril galán Rock Hudson falleció en 1985).

Almodóvar declararía que, al hacer este film, se inspiró en las comedias de enredo de Billy Wilder. A uno le vienen inmediatamente a la cabeza dos títulos señeros del director austroamericano: *Con faldas y a lo loco* (Some Like It Hot, 1959), por los espléndidos travestis y confusiones sexuales

que generan Tony Curtis y Jack Lemmon, y *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961), por sus trepidantes implicaciones políticas, aunque sería exagerado afirmar que *Laberinto de pasiones* es un film político, pues la política es un mero pretexto argumental.

Tras este film tan “descosido”, el siguiente *Entre tinieblas* (1983) muestra una muy sólida construcción formal y un obvio profesionalismo de su director. El argumento es esta vez más simple y lineal. La cantante de cabaret Yolanda (Marisa Paredes, una nueva “chica Almodóvar”), tras la muerte de su novio por sobredosis huye de la policía e ingresa en el convento monjil de las Redentoras Humilladas, que acogen a drogadictas y prostitutas. La Superiora (Julieta Serrano) es también drogadicta, como se verá en la acción, y en su extravagante grey eclesiástica figuran monjas con nombres tan estafalarios como Sor Estiércol, Sor Víbora, Sor Perdida y Sor Rata del Callejón, que deambulan por el claustro sin hacer mucho caso a un tigre que se pasea en libertad por el patio y que muestra, por vez primera, la veta surrealista que recorre el imaginario almodovariano. Es obvio que el deseo de las monjas de acoger en su convento a “mujeres descarriadas” evidencia su deseo de identificarse con ellas y con sus transgresiones, de manera que las pulsiones de su subconsciente afloran de modo transgresor, delatando su condición de “mundanas disfrazadas”. *Entre tinieblas* es un film más descriptivo que narrativo, al que la unidad de lugar otorga cohesión, en contraste con la dispersión narrativa de *Laberinto de pasiones*. La fuerza de sus arquetipos revela una imaginación transgresora. Así, Sor Rata (Chus Lampreave) escribe novelas populares de éxito utilizando el seudónimo Concha Torres (con las mismas iniciales que la emblemática Corín Tellado, emperatriz de la novela rosa) y anticipa a la Amanda Gris de *La flor de mi secreto* (1995), calificada como “el Alejandro Dumas de la novela sentimental”. No faltan las citas cinéfilas en el convento. Un cura recomienda a una monja que vaya a ver la cinta musical *My Fair Lady* mientras que la Madre Superiora exhibe en su despacho un mural formado por un collage de fotografías de famosas actrices, estrellas de cine de fuerte carga erótica (Brigitte Bardot, Ava Gardner, Marilyn Monroe...), a las que califica, con mal reprimida admiración, como “pecadoras famosas”. No faltan tampoco las bromas teológicas, como cuando Yolanda se pone una toalla en la cara y en ella queda estampada la imagen de su rostro, como en la famosa Verónica (de *vera eikon*: imagen verdadera)

Entre tinieblas, con su visión hilarante del mundo conventual, compone una contrafigura sarcástica de las muy tradicionales y aplaudidas películas conventuales del cine español: *El niño de las monjas* (Antonio Calvache,

1925; José Buchs, 1935; Ignacio F. Iquino, 1958), *La hermana San Sulpicio* (versiones de Florián Rey de 1927 y 1934; de Luis Lucia en 1951), *Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra, 1941; José María Elorrieta, 1961; José Luis Garci, 1994), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), etc.

Finalmente Yolanda abandona el convento, la Superiora lo descubre y es consolada por Sor Estiércol. La marquesa que financia con sus donaciones el mantenimiento del convento no consigue reflotarlo. De modo que una nueva Superiora anuncia su próxima clausura.

Película irreverente, brillante y claustrofóbica, su historia subiría a los escenarios por obra de Fermín Cabal en 1992.

Si *Entre tinieblas* mostró la madurez profesional de Pedro Almodóvar, su siguiente *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) demostró además el alcance de sus ambiciones ideológicas. Su film, en efecto, constituyó el mejor documento ofrecido por el cine español acerca de las frustraciones y humillaciones cotidianas padecidas por un ama de casa obrera en el Madrid de la transición política. La ironía comienza al asignar el eufórico nombre de Gloria a su castigada protagonista femenina, soberbiamente interpretada por Carmen Maura. Su calvario es el centro de esta pieza que constituye, en cierto modo, una escenificación de “neorrealismo paródico”, con su gris bloque suburbano, su edificio colmena, su apartamento minúsculo, de modo que a la agorafobia del exterior suburbial le corresponde la claustrofobia de un apartamento interior decididamente “feísta”.

Asistenta y limpiadora a domicilio, Gloria vive frustrada afectivamente, sexualmente y económicamente, como obrera, como esposa sometida, como ama de casa, como madre y como drogadicta.. Vive humillada con un marido machista y opresivo, que trabaja como taxista (Ángel de Andrés López), con su suegra diabética y quejosa (Chus Lampreave) y con dos hijos pequeños, un drogadicto, Miguel, que irá a parar a los brazos de un depredador dentista gay (Javier Gurruchaga) y otro que ejerce de “camello”. También Gloria se consuela de sus frustraciones sorbiendo por la nariz los efluvios de los productos de limpieza que utiliza. De modo que la visión del mundo de la droga ha adquirido aquí el estatuto que antes adjudicamos a la etapa del “desencanto”. En pocas palabras, Gloria es una “empleada del hogar” que no tiene un verdadero hogar.

Para acentuar su infortunio, una joven y atractiva vecina suya (Verónica Forqué) luce el oropel de la prostitución barata, en cuyos ritos a veces

Gloria debe participar como obligada voyeur. Este contraste entre el erotismo de escarapate o paródico y el infortunio conyugal, tiene el lenitivo de algún esporádico contacto sexual matrimonial, que ella idealiza mientras Pedro Almodóvar se exhibe en la pantalla del televisor cantando *La mal pagá*, en una de las escenas más brillantes del film. Pero estos breves y esporádicos consuelos no impiden que Gloria vaya tomando conciencia de sus sumisiones y humillaciones conyugales, al punto de que, en una escena culminante, mata a su marido golpeándole en la cabeza con el hueso de una pata de jamón –objeto fálico– que cuelga de un clavo en la cocina, en un homenaje al maestro Alfred Hitchcock y a una escena célebre de su episodio televisivo *Cordero para cenar* (1958).

Como un signo visible de su voluntad de cambiar de vida Gloria decide renovar su apartamento empapelándolo. Y en un nuevo homenaje cinéfilo, hace que la hija de Juani (Kitty Manver) emule a la protagonista de *Carrie* (1976), de Brian De Palma, y exhiba sus poderes telekinésicos empapelando el piso en un santiamén. Una intrusión de lo maravilloso en un siniestro melodrama proletario feminista.

La suegra de Gloria, tras la muerte de su hijo, decide *Volver* a su pueblo en autobús, un retorno a las raíces que *Volveremos* a ver, con la misma actriz, en *La flor de mi secreto* (1995). A Gloria le ronda la tentación suicida, pero su hijo Miguel vuelve al hogar y le dice que se quedará en su casa. Un abrazo evidencia la sustitución del padre ausente por el hijo recobrado. Y con este final abierto (a la desesperanza) concluye esta obra maestra, que un crítico francés calificó como “pastiche de una fotonovela proletaria”.

El registro ideológico de Almodóvar se amplió muy notablemente con esta obra maestra sobre los humillados y ofendidos de la cotidianidad urbana. Y, con los deberes profesionales bien hechos, se aprestó a fundar, con su hermano Agustín, su productora El Deseo.