

¿QUÉ HAN HECHO ELAS PARA MERECER ESTO?*

Juan Francisco Fandos
Llicenciat en Humanitats. Universitat Jaume I

En el año 1980 Pedro Almodóvar lograba estrenar su primera película: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. No fueron pocos los realizadores que en ese mismo año mostraron sus primeros trabajos. Así, Jesús Garay dirigió *Manderley*; Javier Maqua: *Tú estás loco, Briones*; Antonio del Real: *El poderoso influjo de la luna*; Fernando Trueba: *Opera Prima*... Por su parte Fernando Méndez Leite, con *El hombre de moda*, se sumaba a otros «desencantos» filmados en *Los restos del naufragio*, *Las palabras de Marx* o *Sus años dorados*. A su vez Imanol Uribe realizaba: *El proceso de Burgos*.¹ Por otro lado, el por entonces prolífico Eloy de la Iglesia estrenaba: *Miedo a salir de noche* y *Navajeros*.² Ese mismo año Mariano Ozores lograba estrenar cuatro películas: *Los bingueros*, *El erótico enmascarado*, *Yo hice Roque III* y *El ligero mágico*, todas ellas aliado con la «pareja cómica» Esteso-Pajares. Rafael Gil (director afín al régimen franquista) estrenaba: *Sólo que...* y *Al tercer año resucitó*.

Y siguiendo con los estrenos, Pilar Miró mostraba, también en 1980, una de las películas más íntimas producidas por el cine español: *Gary Cooper que estás en los cielos*, trabajo muy personal, donde ajuste de cuentas y declaración de principios se aúnan en una de las propuestas más valientes e interesantes de la realizadora. Dos rarezas destacables de ese año fueron *Mater Amantisima* de Josep A. Salgot y *Arrebato* de Iván Zulueta.

Significativamente, ninguno de los considerados «hombres importantes» del cine español estrenó ese año ninguna película: Buñuel, Berlanga, Saura, Borau, o Manuel Gutiérrez Aragón no lo harían hasta el año siguiente, y la mayoría de ellos ofrecieron títulos considerados menores. Los especialistas describieron, entonces, la situación, como «crítica».

Pero al mismo tiempo una nueva etapa estaba a punto de iniciarse en el cine español. En los años siguientes la nómina de realizadores se ampliaría enormemente, si bien en muchos casos realizaron películas con muy escaso presupuesto y en una absoluta precariedad.³ Por otro lado, frente a la avalancha de nuevos realizadores se revela a menudo la imposibilidad de realizar una segunda película. Analizados la mayoría de títulos se

* Dadas las características de las notas de este texto, éstas aparecerán al final del artículo.

observa una separación radical entre el cine «comercial» y el cine más personal, limitado este último a realizar a través de la pantalla ejercicios de exorcismo personal sobre la figura del «padre muerto»: el dictador Franco, que para muchos/as parecía seguir rigiendo un universo interior maltrecho y castrado a tenor de las opciones de muchos/as de aquellos/as que habían vivido «en contra de...» o «a favor de...».

Al mismo tiempo una buena parte del público se desentendía de la producción cinematográfica «nacional» acusando a la mayoría de productos de «españolada» o sencillamente «aburridos». ⁴ También nos encontramos con unos realizadores/as cuya cultura profundamente literaria choca con la mayoría de la población sumida en niveles culturales más bien precarios que en modo alguno se sienten identificados con la mayor parte de personajes que aparecen representados en la pantalla. Al mismo tiempo la «industria» como tal es meramente inexistente y la irrupción a finales de los años 70 del cine pornográfico (clasificado «S») invade la mayoría de pantallas conjuntamente con el siempre aceptado cine norteamericano. Cabría apuntar también una serie de productos del cine italiano y francés distribuidos en muchas ocasiones por la productora de José Frade que logran cierto éxito en las pantallas españolas vendiéndose como si se tratase de películas norteamericanas. Habrá que esperar hasta los noventa para que la situación cambie. En estos años se produce un relevo generacional tanto de realizadores como de público que empieza a sentirse a gusto con los productos autóctonos, con un modo de contar historias resultado de unas generaciones españolas criados/as frente a los primeros televisores y una cultura de la imagen que había superado muchas ideas preconcebidas, entre ellas la de acceder a géneros cinematográficos aparentemente patrimoniales de los norteamericanos.

Cuando Almodóvar estrena su película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en 1980, pocos críticos apostaban por la carrera del realizador, por esos productos feístas al amparo del cine «underground» producido y realizado por Andy Warhol desde 1963 hasta 1977. Y tampoco les conmueve el retrato de esa realidad particular surgida a finales de los años setenta, que años más tarde será bautizada como «la movida madrileña». Si bien la «movida» no será exclusivamente madrileña, es en la especificidad de la capital española donde se encuadran las películas del realizador.

La libertad creativa del momento posibilita que todos/as se vean al mismo tiempo como pintores/as, escritores/as o directores/as. La forma no parece importarles y los contenidos se muestran radicalmente libertarios tras el fin de la dictadura nacional catolicista de Franco. No resulta extraño el deseo radical de no mirar atrás, de abandonar el pasado como si nada hubiera sucedido. Hay un deseo de diversión, de fiesta frente al luto ri-

guroso impuesto por el puritanismo católico y el perfil monocromático del régimen. Por otro lado ese deseo casa de algún modo con el «pacto de silencio» que conduce la transición y la «conversión» lenta de España en un país democrático. El deseo de toda movida es la reivindicación del instante, de lo momentáneo y el gozo que ello conlleva; de todo este entramado, surgen los primeros cortometrajes del realizador: *La caída de Sodoma*, *Homenaje*, *El sueño* o *La estrella* y *Blancor*, todos ellos de 1975. En 1976 filma: *Trailer de Who's Afraid of Virginia Woolf?* y *Sea caritativo*; al año siguiente: *Las tres ventajas de Ponte*, *Sexo va, sexo viene* y *Complementos*. De 1978 es *Folle, folle, fólleme Tim*, el último de sus cortometrajes.⁵ Posteriormente inicia su paso al largometraje. A nadie debe extrañar que las primeras películas de Almodóvar generaran en su momento el rechazo de los sectores conservadores de la sociedad⁶ y también de aquella crítica abanderada por sectores de izquierda que no vieron con buenos ojos aquel alarde de diversión que prefería disfrutar antes de cambiar la sociedad mediante la lucha de clases. Sin embargo, un público minoritario irá recibiendo cada propuesta del realizador con una fidelidad que pocos realizadores españoles han logrado.

Una y otra vez Almodóvar ha negado la relación de su cine con el pasado franquista, si bien teóricos adeptos a su filmografía han querido ver e interpretar ciertos elementos como resultado de la propia dictadura. Los estudios de Paul Julian Smith o Alejandro Yarza (principalmente este último) interpretan cada película de Almodóvar como un ajuste de cuentas con la dictadura. Un «ajuste de cuentas» novedoso y paródico frente al sesudo, introspectivo y psicoanalítico reajuste que encontramos en el cine de Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón o Francisco Regeiro, entre otros. Para el teórico Alejandro Yarza el realizador manchego se ha ido apropiando de los grandes iconos de la dictadura franquista para despersonalizarlos, contaminarlos y confundirlos con la sana intención de desarticularlos, neutralizando de este modo la carga de poder, temor, identificación y referencia en la que éstos habían sido constituidos.

Folclóricas, boleros, policías, familias tradicionales, toreros... forman parte del repertorio imperante en las películas de Almodóvar, pero tanto su función como el resultado de la representación ha sido plenamente desvirtuada de su origen. Ahora todos/as podemos reírnos de ellos, podemos mofarnos de elementos que parecían intocables: nos encontramos ante una laica y gratificante profanación de unos estamentos mediante los cuales la propia dictadura se había ido no sólo configurando sino también había ido sometiendo a la población.

Por contra, cierto sector de la crítica menospreció las películas de Almodóvar tras su estreno comparándolas y definiéndolas como un reciclaje de la «españolada» e invali-

dando cualquier interés ante lo mostrado. Dicha relación entre el cineasta y la crítica especializada se mantiene fluctuante ante la duda que se impone para esta última ante la aceptación del cine de Almodóvar por parte de la crítica extranjera.

Antes de pasar a centrarnos en los personajes femeninos que han compuesto la ya amplia filmografía del realizador (en estos momentos ya son trece sus largometrajes), no podemos olvidar que nos encontramos ante un cineasta autodidacta y aparentemente indefinible en sus comienzos. Al igual que otros/as realizadores/as autodidactas la consolidación de su carrera contiene también el aprendizaje de su oficio. En cada película se manifiesta un mejor y más depurado uso de la cámara, planificación y montaje. De hecho hasta *Carne Trémula*, y principalmente *Todo sobre mi madre*, el cine de Almodóvar se encuentra muy lejos de mantener un hilo narrativo continuado. El ritmo de sus películas sufre altibajos constantes debido entre otras razones al gran número de personajes que las pueblan y, a la imposición de escenas que buscan mucho más la complacencia momentánea con el espectador/ra que la consolidación del argumento. Todo esto parece haber desaparecido en las películas anteriormente citadas.

Si algo caracteriza el cine de Almodóvar frente al realizado por otros/as directores/as del cine español es haber configurado la mayoría de su filmografía⁷ con la suma de personajes femeninos. Nadie puede negar que las mujeres han sido las grandes protagonistas (¿o deberíamos decir sufridoras heroínas?) de sus películas y, al mismo tiempo, que los géneros cinematográficos mejor utilizados por el realizador han sido la comedia y el melodrama, curiosamente los dos géneros que cierto «tradicionalismo» ha considerado más apropiados a los «estamentos» femeninos. De este modo mientras el *western*, el cine bélico o el cine negro (a pesar de las muchas y estupendas mujeres fatales que éste ha producido) ha potenciado la construcción de un perfil «masculino», a través de la comedia y el melodrama se ha buscado un acercamiento a un público mayoritariamente femenino potencial espectador de este tipo de películas.⁸

Prontamente se cataloga a Almodóvar como «director de actrices» e incluso se le relaciona directamente con George Cukor⁹ (1899-1983), reputado director de actrices con una filmografía donde el melodrama y la comedia son preponderantes. O con el cineasta Rainer Werner Fassbinder, director que cumplía perfectamente con el recetario de «genialidad» y «malditismo».¹⁰

¿Realmente el cine de Almodóvar es sobre mujeres? Al igual que Fassbinder, el realizador español es tributario de una herencia clásica y del acceso a muchos de los grandes realizadores que desarrollaron su carrera en Estados Unidos. Ambos beben principalmente de uno de los grandes maestros de melodrama: Douglas Sirk, con permiso de

nombres propios como los de Mervin LeRoy, Clarence Brown, Griffith, Dieterle y Wells, entre otros. Si cito todos estos nombres es porque Almodóvar, entre otras muchas cosas, es un auténtico devorador de cine. No estamos ante el estilo de «director cinéfilo», cuyo ejemplo más claro en el cine español sería José Luis Garci, sino ante un auténtico fagocitador de imágenes, de las que ha ido apropiándose sin reparo alguno, que utiliza una y otra vez en sus películas.

Ante el hecho de que tanto Almodóvar como Fassbinder, Cukor o Tennessee Williams hayan sido prontamente etiquetados como creadores que reflejaban «perfectamente» el «mundo femenino», me pregunto cuánta homofobia y gratuidad revelan este tipo de apreciaciones debido al hecho de que todos estos directores y autores teatrales son homosexuales. Para cierta crítica todos estos autores se habrían dedicado a travestir sus propios anhelos tras el cuerpo de una mujer (evidentemente los prejuicios de la crítica heterosexista seguían imponiéndose e impidiendo nuevas lecturas centradas en la propia opresión social que somete al autor/a a la hora de crear su obra); al mismo tiempo se mantenía la relación ficticia entre el «deseo homosexual» y el afeminamiento, reforzándose de este modo los patrones de la «masculinidad» entendiendo ésta como patrimonio exclusivo de varones heterosexuales sin fisuras y de la «feminidad» como patrimonio no menos exclusivo de la mujer heterosexual. Si estas construcciones han sido aceptadas sin ningún tipo de dudas, debemos afirmar el hecho de que tras cada uno de los retratos mostrados en la pantalla de hombres gays afeminados y de mujeres lesbianas hombrunas realizados por guionistas y directores heterosexuales, lo que realmente se esconde es un heterosexual emplumado, o lo que es lo mismo, un caso clínico de homofobia crónica y «socializadora».

Todos sabemos que la imagen de la mujer en el cine ha sido mayoritariamente el resultado de una creación masculina, imágenes destinadas a reforzar los modelos sociales imperantes en cada una de las sociedades. Ciertamente, esta construcción apenas sale mejor parada en el cine de Almodóvar a pesar de la «radicalidad» aparente de sus propuestas.¹¹ Y llegados a este punto, ya sin más preámbulos, vamos a pasar al análisis de ciertos personajes femeninos para cuestionar el porqué se ha etiquetado a Almodóvar de director de mujeres. El mayor problema de las protagonistas de sus películas¹² se reduce indudablemente al síndrome del «desamor», una creciente paranoia por los miedos suscitados ante la imposibilidad del amor, el intento vano de salvar una relación o la recuperación tras el estrago sentimental. La mayoría de ellas han sufrido el «amor de hombre» y sanar las heridas se convierte en muchos casos en cita obligada. Son personajes de papel-cartón muy alejados de la realidad, incapaces de retratar los verdaderos problemas que

preocupan a la mujer actual: problemas económicos, reafirmación de su propia identidad, el intento de encontrar un lugar en la sociedad u otro tipo de temáticas más acuciantes y posiblemente más reales en la existencia de la mayoría de mujeres. Por contra nos enfrentamos a un universo con una lógica propia que no es otra sino la del eterno movimiento alrededor de esos desamores envueltos bajo la banda sonora de un bolero.

Crónica de un desamor

Pepa (Carmen Maura) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, a pesar de su independencia económica, sufre una total dependencia emocional que le hará pasar dos días y dos noches con el único objetivo de encontrar al hombre que ama y del cual acaba de saber que está embarazada. La suya será una búsqueda frenética y desesperada por toda la ciudad marcada por sus temores.¹³

En la vida de Pepa tanto su faceta profesional como personal están íntimamente relacionadas. No hay una línea divisoria que separe los dos ámbitos, puesto que tanto Pepa como su compañero sentimental trabajan como dobladores profesionales.¹⁴ En esos momentos ambos se encuentran doblando *Johnny Guitar*,¹⁵ película de Nicolas Ray y *western* atípico tanto por el barroquismo estético de sus imágenes como por el protagonismo de las actrices. La escena que Pepa e Iván deben doblar es una de las declaraciones de amor más hermosas que se han filmado en la historia del cine.¹⁶ La voz, elemento principal en la seducción, servirá como metáfora que representa esa confusión en el mundo de la protagonista.

La búsqueda como descubrimiento de verdades a lo largo de la ciudad pone al descubierto la fragilidad de las relaciones y sobre todo la fortaleza de la protagonista frente a la adversidad. Pepa descubrirá que su compañero sentimental, Iván, es un verdadero Don Juan de quien apenas sabe nada.¹⁷ Ella asume que es simplemente una más de una larga lista de mujeres que padecen las relaciones con los hombres, lista a la que sumaríamos a Lucía,¹⁸ a Candela¹⁹ o a la abogada feminista Paulina (Kiti Manver), quien es capaz de renunciar a sus compromisos profesionales y personales tanto como abogada y como feminista al creer que puede perder al hombre que ama.

Si hasta aquí la película sigue unos trazos reconocidos dentro de cierto tipo de comedia de situación, su desenlace aspira a cierto cambio, ya que el «final feliz» se establece contrariando lo habitual (que sería un reencuentro entre los amantes, salvando de este modo la formación de la pareja). En las últimas escenas Pepa salvará a Iván de ser asesinado por su ex-mujer Lucía; esta salvación produce una catarsis en Pepa, ya que es

ella la que realmente se sentirá liberada de ese «amor» que la ha mantenido destrozada y neurótica. Esta «yonki sentimental» que paliaba su mono consumiendo otro tipo de drogas,²⁰ acaba curándose de aquello que parecía incurable: la necesidad de amor y el dominio que se ejerce sobre el otro/a para mantenerlo.²¹

Una nueva crónica de «desamor» se da cita en *La flor de mi secreto* (1995). En ella Leo Macías (Marisa Paredes), escritora de novelas rosa bajo el seudónimo de Amanda Gris²² vive su particular infierno personal al intentar salvar un matrimonio fracasado aunque ella se mantiene reticente a admitir dicho fracaso. La escritora y periodista Marta Belluscio, en su libro *Vestir a las estrellas. La moda en el cine*, reflexiona en torno a la idea de los botines que impiden andar a la protagonista, ya que Almodóvar los utiliza como metáfora de ese amor opresivo y hostil. Los botines son un regalo de su esposo y le vienen pequeños siendo su mejor amiga (Carmen Elías) la que logre quitárselos.²³

De nuevo toda la película es el desarrollo de una caída, del dolor que provoca el final de una relación, la admisión de la pérdida y su aceptación para poder seguir adelante. Cabe destacar la escena del encuentro entre el matrimonio de Leo y Paco (Imanol Arias), cuando él está a punto de abandonar el hogar; vemos cómo los cuerpos de ambos aparecen totalmente fragmentados reflejados en un espejo: la sensación de ruptura, de descomposición, envuelve a la pareja.²⁴

No obstante al final de la cinta veremos como la protagonista no sólo ha logrado desembarazarse del personaje de Amanda Gris, sino también iniciar una nueva relación al aceptar la amistad de otro hombre (Juan Echanove). De forma evidente esta nueva relación no parece marcada por la dependencia, sino más bien por cierta igualdad entre los deseos y necesidades de ambos. ¿La creación de una nueva definición de pareja puede interpretarse como augurio de un futuro prometedor para las protagonistas femeninas en próximas producciones?

Evidentemente tanto Pepa como Leo Macías representan mujeres independientes económicamente y dependientes de necesidades sentimentales. En este suma y sigue de retratos demasiado afines de «dependencias afectivas» aparece Clara (Ángela Molina) en *Carne Trémula* (1997), película que reparte de forma equitativa el protagonismo entre los personajes femeninos y los masculinos, algo que no se producía en la filmografía del cineasta desde títulos como *Matador* (1986) o *La ley del deseo* (1987).

Clara es una mujer (ama de casa sin hijos) que vive sometida a su celoso marido Sancho (Pepe Sancho). Ambos personajes representan para el profesor Alejandro Yarza una muestra del descalabro en el que se halla sumida actualmente la pareja tradicional y junto a ésta las instituciones que la han defendido.

Por otro lado, considero que ambos personajes son una reproducción no menos clásica y manida de la creencia de que el «amor auténtico» conlleva una posesión: el afianzamiento del poder masculino sobre la mujer verá reforzada su función dentro de la sociedad como elemento dominante. Por lo que se puede afirmar que la violencia a la que son sometidas muchas mujeres responde en buena parte no sólo a la catalogación de patologías individuales que alivian la crítica social, sino a la construcción cultural que todavía hoy rige buena parte de esos mismos mecanismos culturales.²⁵ Clara y Sancho serán los exponentes de dos discursos distintos, de dos formas de entender el amor totalmente dispares: mientras para ella el amor tiene como resultado el placer y la vida, para él es la excusa perfecta para acabar destrozando todo aquello que pretende amar.

Almodóvar adaptó para *Carne Trémula* una novela de la escritora británica Ruth Rendell, colaborando en el guión el escritor Ray Loriga y el guionista Jorge Guerricaechevarría. Una vez vista la película uno considera que la cinta está más cerca del *film* dirigido por J. Lee Thompson *Cape Fear* (1962) y más concretamente del «remake» realizado por Martin Scorsese en 1991 sobre el mismo título, donde el deseo de venganza por parte del acusado provocaba que éste, tras cumplir su condena, se infiltrara en la vida de una matrimonio modélico.

En la película de Thompson y también en la de Scorsese, aunque de forma menos directa, lo que se reforzaba era la idea del matrimonio tradicional capaz de vencer juntos cualquier obstáculo o enemigo exterior. Víctor se introduce en el matrimonio de Clara y de Sancho, pero también en el de Elena y David (Javier Barden) para mostrar la delicada situación y la fragilidad de cualquier relación aparentemente perfecta. Lo curioso es que frente a las películas citadas en el *film* de Almodóvar Víctor triunfa para configurar una nueva pareja-familia dentro del estamento matrimonial.²⁶

El suma y sigue de mujeres marcadas por el amor de un hombre alcanza también a Manuela (Cecilia Roth) y a la Hermana Rosa (Penélope Cruz) en *Todo sobre mi madre* (1999). La vida de ambas se ve marcada por la presencia de «Lola/Esteban» (Toni Cantó). No menos maltrechas en sus relaciones con los hombres han quedado madre e hija, Becky del Páramo (Marisa Paredes) y Rebeca (Victoria Abril) en *Tacones Lejanos* (1991): «Qué mal nos han tratado a las dos los hombres», le dice Becky de Páramo a su hija Rebeca camino del hospital.²⁷

También en *Kika*, la protagonista (Verónica Forqué) es utilizada y engañada por todos los hombres que se cruzan en su camino, tanto por su novio Ramón (Alex Casanovas), como por el escritor y asesino de mujeres Nicholas Pierre (Peter Coyote), quien también esconde su verdadera personalidad bajo un seudónimo en la última novela que está

escribiendo; o por Pablo/Paul Bazzo (Santiago Lajusticia), que la somete a una de las violaciones más largas filmadas en el cine. También su sirvienta, la lesbiana Juana, la engaña al encubrir la identidad de Paul Bazzo. Lo curioso de *Kika* (1993) es su final: también en una carretera con rumbo desconocido (como en *Átame*) Kika recoge a un joven conductor a quien decide acompañar a la boda de su hermana, afirmando que necesita de alguien que la guíe.

Otro ejemplo sería el caso del transexual Tina Quintero (Carmen Maura) de *La ley del deseo*.²⁸ Lo que le sucede a Tina es algo similar a lo narrado en la película de Fassbinder *Un año con trece lunas* (1980) pero sin la escabrosidad del realizador alemán. Los hombres de Tina han sido primero el sacerdote de su colegio (cuando Tina era un niño) y su padre. Curiosamente ambos son representantes de dos de los estamentos sustentantes de la tradición: el «padre» como elemento rector de la sociedad patriarcal y cabeza de familia; y el sacerdote como rector «moral» de la sociedad y figura de una institución como la Iglesia, dos estamentos que han sometido el cuerpo femenino de forma notoria.

Por el amor/deseo que siente hacia su padre, Tina decidirá convertirse en una mujer.²⁹ Todo ello se narra en la habitación de un hospital donde Tina intenta que su hermano Pablo Quintero (Eusebio Poncela) recupere la memoria. No es gratuito que Tina presente en el teatro el monólogo escrito por Jean Cocteau, *La voz humana*, representación de una mujer desgarrada, sufriente, animal herido por un hombre que ya no la ama y del cual sigue enamorada. El otro aparece como presencia anónima, que no podemos ver, ni siquiera oír, pero su protagonismo es desencadenante de la acción.³⁰ El final de la obra de Cocteau, nos muestra la confesión de ese amor, de ese «te quiero» que el amante renuncia a escuchar y es expresado cuando éste ya ha colgado y no puede escucharla. Todo ello es utilizado y aderezado por Almodóvar con la canción de Jacques Brel «Ne me quitte pas» en la versión de Maisa Matarazzo.

Sabemos que Tina Quintero ha decidido renunciar a los hombres ante tanto fracaso afectivo, maleficio que cree haberse roto al encontrar a Antonio (Antonio Banderas).³¹ Cabe aquí apuntar que Almodóvar se mantiene dentro de cierta tradición clásica que ha sellado los amores entre hombres con un final trágico, sin posibilidad de desarrollo, es decir, de cotidianidad y visibilidad. En *La ley del deseo* Antonio acaba suicidándose, inventario de sacrificio que culmina en un plano-apropiación de la figura de *La Piedad* de Miguel Ángel con un altar en el fondo donde la iconografía católica, en sí misma «kitsch», evoluciona al «camp».

El desamor como desencadenante de las mejores tramas, la imposibilidad del amor como eje referencial marca no sólo las relaciones heterosexuales, gays o lésbicas³² sino

que provoca la destrucción de la familia tradicional dando paso a una familia construida a base de retazos de otras familias en las que se cuestiona la evolución del rol de las madres.

Familia, madre, ¿no hay más que una?

Otra figura a destacar dentro de estos retratos de mujeres en el cine de Almodóvar es la de la madre. No han sido pocos los que han visto en los lazos afectivos del realizador con su propia madre el principal enlace para dictaminar la importancia de ese personaje en su cine. Dentro del marco cinematográfico español, la madre, como representante metafórica de la propia nación se salda con retratos tan furibundos como necesarios. En el marco de la transición española José Luis Borau filma *Furtivos* (1975) y Manuel Gutiérrez Aragón rueda *Camada Negra* (1977). En ambas películas la madre es un símbolo descarnado de la propia nación. Se trata de mujeres fuertes, dominantes y castradoras para con sus hijos.³³ No menos destructiva resulta la descrita por Imanol Uribe en *La muerte de Mikel* (1984), figura metafórica del inmovilismo que supone la tradición y el nacionalismo,³⁴ una madre que envenenará a su hijo Mikel (Imanol Arias) cuando éste pretenda hacer pública su homosexualidad.

Si estas tres madres destruyen a sus hijos desde la ficción, posiblemente la representación más dura que ha dado el cine español la encontramos en la película de Jaime Chávarri *El desencanto* (1976). En ella Chávarri, a modo de documental, filmaba el naufragio del régimen franquista a través de las voces crispadas de los hijos del poeta falangista Leopoldo Panero. Rebelión explícita contra la figura patriarcal ante la mirada impasible de Felicidad Blanc (viuda del poeta).

De nuevo en el cine de Almodóvar la figura de la madre supone un lugar de salvación, pero también de caída. Como en tantas ocasiones el cine de Almodóvar confirma el hecho de que nada parece tan anhelado y acogedor como ella, pero también que su amor puede resultar el más aniquilador de los afectos. El ejemplo de madre castradora más afín a los descritos anteriormente lo encontramos en la película *Matador*. Julieta Serrano interpreta a Berta, la madre de Ángel, (Antonio Banderas). Mujer de aspecto agrio, devota y miembro del Opus Dei (cuyo papel a lo largo de la dictadura franquista es más que relevante), ve en su hijo un auténtico monstruo, al que deber rechazar acusándolo de ser la fuente de todos sus males. Su fanatismo le permite interpretar la «realidad» como un «designio de Dios»; y esa difícil prueba a la que deberá enfrentarse le servirá para reafirmar su fe. Almodóvar denuncia ese tipo de religiosidad garante de la «verdad», y consi-

derada con pleno derecho para ejercer su particular autoridad al imponerla a los demás (elemento importante en la construcción del nacional-catolicismo). También en el discurso de Berta encontramos la acusación al hijo centrada en la semejanza de éste con el padre.³⁵

No menos represiva se mostrará Helga Liné interpretando a la madre de Antonio (Antonio Banderas) en *La ley del deseo*. Esta andaluza cortijera de familia bien ejerce de «buena madre», es decir, de madre sufriente que confunde el amor con el control absoluto. Pero entre las madres descritas se evidencia una fisura fundamental: mientras para Berta (Julieta Serrano) su hijo es un degenerado, la madre de Antonio estaría dispuesta a hacer cualquier cosa por el suyo con la finalidad de salvarlo.³⁶ No menos cruel se muestra Juani (Kiti Manver) en *¿Qué he hecho Yo para merecer esto!*, descargando sobre su hija la frustración que arrastra tras haber sido abandonada por su marido. Por su parte la niña Vanessa (Sonia Anabela Holiman), deseosa del amor de madre decide, adoptar a Gloria (Carmen Maura), que le confiesa sus dudas ante la idea de ser esa «buena madre».

Estos elementos han servido para que muchos hayan interpretado la obra de Almodóvar como una herramienta de desarticulación de la visión tradicional y sus iconos. No son pocos los personajes almodovarianos que configuran nuevas familias ajenas al «canon tradicional» e inmovilista. Son familias nacidas de la elección libre de sus miembros pero también de las heridas que la vida les ha ido causando. La idea de rechazo de la madre biológica y la adopción por parte de la niña de una madre de su elección también se repite en *La ley del deseo* donde Ada (Manuela Velasco) decide quedarse al lado de Tina Quintero (Carmen Maura) rechazando los deseos de su madre biológica.

La relación entre madres e hijos/as es llevada al extremo en *Tacones Lejanos*, película centrada en la relación edípica establecida entre Rebeca (Victoria Abril) y su madre Becky del Páramo (Marisa Paredes). Un breve *flashback* nos muestra como Rebeca niña (Rocío Muñoz), provoca de forma indirecta la muerte de su padrastro, que se muestra contrario a la carrera profesional que su esposa pretende desarrollar en México.³⁷

La canción más significativa de la película es «Piensa en mí» (compuesta por Agustín Lara), que Rebeca escucha en la cárcel, ya que se transmite en directo el concierto que su madre está ofreciendo en su reaparición en un teatro madrileño. Almodóvar nos muestra a Becky del Páramo con un traje verde oscuro (símbolo del poder) frente al rojo que han lucido tanto la madre como la hija, aunque esta última acabe vestida de rosa (color relacionado con la pureza). De hecho el realizador en todo momento se muestra afectuoso con la figura de Rebeca, quien se salvará gracias a la autoinculpación que su madre realiza sobre el asesinato del marido de Rebeca. Entre las numerosas escenas que en-

frentan a madre e hija, Rebeca hace mención al *film* de Ingmar Bergman de 1978 *Herbstsonate* (Sonata de otoño), película centrada en una larga conversación entre una madre –afamada pianista–, y su hija, explicitándose la imposibilidad que muchos hijos/as sufren al no poder estar a la altura de sus progenitores o simplemente no alcanzar los sueños y planes que éstos habían planeado. Un legado de frustración ausente en la película de Almodóvar, más cercana por su planificación y sus diálogos a cierto tipo de fotonovela de enorme éxito entre el público femenino.

El amor dirigido a la madre y su impotencia para amar a otras mujeres se patentiza en la figura de Ramón (Alex Casanova) en *Kika*. Éste también vive obsesionado³⁸ con la muerte de su madre (Charo López), mujer atrapada por el deseo hacia el hombre que acabará asesinandola. Las afinidades en los personajes y las situaciones escritas y filmadas por Almodóvar se repiten tanto con el personaje de la abuela (Chus Lampreave) en *¿Qué he hecho Yo para merecer esto!*, como con el de la madre de Leo Macías en *La flor de mi secreto*. El único fin de estos personajes es poder regresar a su pueblo pesarosas por el desarraigo no sólo ambiental sino también social. Personajes secundarios que el director parece recuperar estableciendo a través del decorado de las casas la patentización de ciertas mejoras en la realidad de la mayoría de la clase obrera en la sociedad española.³⁹ Ambos personajes lograrán alcanzar su fin.

Personalmente mis simpatías se dirigen al mejor de los personajes creados por Almodóvar, la figura de Gloria (Carmen Maura), la protagonista principal de *¿Qué he hecho Yo para merecer esto!*. La imagen de Gloria nos recuerda a muchos de los personajes interpretados para el cine por la actriz italiana Anna Magnani, en concreto el de *Mamma Roma* (1962), dirigida por Pier Paolo Pasolini. La historia de Gloria es fiel reflejo de la realidad de muchas mujeres sometidas a una tradición que imponía la aceptación silenciosa por parte de la mujer de los deseos del marido. Gloria es ama de casa, madre de familia, empleada por horas como «señora de la limpieza», que sobrevive diariamente gracias a los *minilips*. Gloria es la base de su familia, que se irá degradando conjuntamente con el barrio y la pobreza de sus habitantes.⁴⁰

Los primeros planos en el gimnasio, el golpe seco que Gloria lanza al vacío, y que repetirá casi al final de la película cuando tras una discusión golpee a su marido y éste muera de forma accidental. Esos dos golpes: el primero en los testículos y el segundo en la cabeza con el hueso de una pata de jamón son interpretados por Alejandro Yorza como un golpe directo sobre el poder masculino dominante. Otros apenas vemos un guiño cinéfilo a uno de los capítulos de la serie televisiva *Alfred Hitchcock Presenta* (1958), donde una mujer asesinaba a su marido con un hueso similar que posteriormente

utilizaba para cocinar un estupendo caldo que ofrecía al policía. Ambos son reflejo de la frustración establecida como elemento cotidiano en la crónica infeliz del matrimonio. Se describe el estatuto marginal no esclarecido que se ha establecido en el hecho de ser mujer (madre, esposa, trabajadora, amante) y pobre en la sociedad patriarcal. Los elementos de transgresión no son más que una denuncia de la propia sociedad reaccionaria e intolerante que habitan los/as protagonistas. Si el deber de una madre es sacar a sus hijos adelante Gloria no duda en entregar a su hijo pequeño (gay) a un dentista pederasta (Javier Gurruchaga).⁴¹ Ese mismo público que condenaría a Gloria por su actuación, al dentista por sus deseos y al propio adolescente por su condición de gay, seguramente se mantiene ajeno a la situación de pobreza y supervivencia de los personajes. La estructura ética y moral judeo-cristiana es puesta en tela de juicio advirtiendo la hipocresía que la sustenta.

Almodóvar contrasta el personaje de Gloria con el de su mejor amiga y vecina Cristal (Verónica Forqué).⁴² Cristal, que vive de los hombres, acaba resultando más libre y honesta que la «madre de familia», aunque ésta se vea expuesta al oprobio por parte de la sociedad debido al trabajo que ejerce.

El final de la película nos muestra uno de los mejores momentos del cine de Almodóvar. Tras despedir a su hijo mayor (quien ha decidido marcharse al pueblo con su abuela) y a su suegra, Gloria regresa a su piso, encontrándolo completamente vacío. El resultado es la angustia acompañada del súbito deseo de suicidio ante el peso de una soledad en una mujer educada para servir a los demás. La sensación de soledad y desamparo resultan absolutos, pero también el triunfo de la construcción tradicional que establecía el futuro de toda mujer en el servicio ininterrumpido a sus familiares. Eliminados todos estos elementos, lejos de sentirse libre, Gloria se encara con el desvanecimiento de todas sus creencias. El intento de suicidio se ve interrumpido cuando Gloria ve cómo su hijo pequeño regresa a casa tras haberse enterado de la muerte del padre. Gloria se abrazará a su hijo, abrazo de salvación y esperanza que se salda con la frase del chico al asegurarle que en aquella casa hace falta un hombre. No podemos omitir el hecho de que el muchacho es gay: de nuevo la construcción no normativa de la familia. La reproducción de ésta se lleva a cabo por aquellos que son víctimas propiciatorias del modelo familiar patriarcal. Dicho modelo, lejos de estar en crisis, se ve reforzado aunque evidentemente reestructurado por la aceptación de las realidades individuales de sus miembros.

Para cerrar el espacio destinado a las madres y también este breve repaso en torno a algunos de los personajes femeninos diseñados por Almodóvar, me centraré en Manuela (Cecilia Roth), protagonista principal de *Todo Sobre mi madre*, ya que de nuevo Almo-

dóvar contrasta dos tipos de madre: la vertiente más puritana aparece representada por la madre de la «Hermana Rosa» interpretada por Rosa María Sardá. Ésta deberá enfrentar sus creencias personales con la realidad que la envuelve para acabar aceptando la pérdida de su hija y recuperar a su nieto. Por su parte Manuela, la otra madre, sufrirá la muerte de su hijo, accidente traumático y desencadenante de este viaje a la búsqueda de un padre que es también una «madre».⁴³

Manuela (Cecilia Roth) configura un personaje arquetípico almodovariano. Ha sufrido el amor de un hombre que la utilizó mucho más de lo que pudo amarla. También como «buena madre» almodovariana, ella lo ha hecho todo por sacar a su hijo adelante.⁴⁴ Por otro lado nos encontramos de nuevo ante el relato de un proceso de caída (dominado por el dolor), ante la pérdida de lo más amado, proceso de aceptación (no menos doloroso) y por último la esperanza de salir adelante gracias entre otras cosas a la hermandad que configuran el resto de personajes femeninos.

Retratos de mujeres rotas: la inocencia de la hermana Rosa (Penélope Cruz) es muy similar a la inocencia de Candela (María Barranco) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o la propia Kika (Verónica Forqué) en *Kika*. El aspecto entre inocente y divertido frente a la dureza de las situaciones expuesta por Agrado (Antonia San Juan) resulta demasiado similar a la prostituta Cristal (Verónica Forqué) en *¿Qué he hecho Yo para merecer esto?*.

Todo sobre mi madre incide en varios tópicos no menos conocidos: la fuerza de las mujeres, su necesidad de amar a pesar de las circunstancias, la «sabiduría» de sobreponerse a lo cotidiano, la afectividad que generan en sus relaciones, sus «instintos maternos» y un largo etcétera en el que nos atreveríamos a incluir una faceta que el director deja en el tintero y que consideramos fundamental: la gran capacidad de adaptación de las mujeres a las nuevas circunstancias vitales que les toca vivir.

Desenlace

A lo largo de este recorrido por la obra del realizador manchego, hemos podido comprobar que Almodóvar aspira a convertir su obra en un clásico por lo que, al igual que tantos otros realizadores, construye un mundo cerrado, con su propia lógica, mundo que he intentado analizar mediante la comparación constante de personajes y situaciones. En esta construcción las mujeres son deudoras de una tradición aparentemente libertaria, pero no menos estereotipada y añeja; pero sobre todo brilla por su ausencia la presencia del elemento masculino que se impone, a fin de cuentas, independientemente de su rol en

la pantalla. ¿Son estos personajes masculinos los verdaderos protagonistas? No sabemos si lo serán, pero lo que sí es cierto es que son el motor de la actuación de las protagonistas. Frente al inteligente artificio de su cine, nos encontramos ante un director un tanto «conservador» en cuanto al tratamiento de la mujer, cuya pátina de postmodernidad almacena avejentados estereotipos revestidos de diseño. Confundir a este buen director de actrices con un lúcido retratista del mundo femenino conlleva uno de los muchos equívocos sobre los que se sigue alimentando la trayectoria de este director.

Bibliografía

- BELLUSCIO, Marta (1999): *Vestir a las estrellas. La moda en el cine*. Barcelona: Ediciones B.
- CASAS, Quim (1999): «Almodóvar al desnudo», en *Dirigido*, nº 278, pp. 22-25.
- CASAS, Antonio (1991): «Tacones lejanos. Un retorno a "La ley del deseo"», en *Dirigido*, nº 195, pp. 22-25.
- (1995): «La flor de mi secreto. Como vaca sin cencerro», en *Dirigido*, nº 239, pp. 20-23.
- EQUIPO «RESEÑA» (1981): *Cine para leer 1980. Historia crítica de un año de cine*. Bilbao: Mensajero.
- ERENS, Patricia ed. (1990): *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia y Teresa Maldonado (1989): *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*. Ciudad Real, BAM.
- GLEDHILL, Christine ed. (1994): *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute.
- HEREDERO, Carlos F. (1997): «Carne Trémula. Thriller pasional y carencias emocionales», en *Dirigido*, nº 261, pp. 22-23.
- HOLGÍN, Antonio (1994): *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- MONTERDE, José Enrique (1990): «Átame! Una película complaciente», en *Dirigido*, nº 177, pp. 35-37.
- (1993): «Callejón sin salida. Kika», en *Dirigido*, nº 218, pp. 30-33.
- PENLEY, Constance ed. (1988): *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.
- SMITH, Paul Julian (1998): *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: Ediciones la Tempestad.
- VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española 1973-1993*. Madrid: Siglo XXI.

YARZA, Alejandro (1999): *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Películas revisadas

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)
Laberinto de pasiones (1982)
Entre Tinieblas (1983)
¿Qué he hecho YO para merecer esto! (1984)
Matador (1986)
La ley del deseo (1987)
Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)
Átame (1990)
Tacones Lejanos (1991)
Kika (1993)
La flor de mi secreto (1995)
Carne trémula (1997)
Todo sobre mi madre (1999)

Notas

- 1 Lo más cercano que uno puede encontrar a cierto cine «político» o relato de una problemática presente que el cine español no llega a considerar como «elemento dramático».
- 2 Cine muy cercano a los productos realizados por José Antonio de la Loma: *Perros Callejero II*, *Los últimos golpes de «el Torete»* o *La patria de «el rata»*, cuya obra ofrecía una visión en ocasiones grotesca por la acentuación de lo dramático y lo exagerado de las realidades de marginalidad que se vivían en el extrarradio de las grandes ciudades, si bien el cine de Eloy de la Iglesia siempre mantuvo un cierto tono de denuncia que la crítica del momento no quiso o no supo reconocer, debido al hecho de que el realizador no renunció en ningún momento a buscar el éxito de taquilla en cada una de sus propuestas.
- 3 La «ley Miró» intentaría paliar aquella situación eliminando el «pseudo-cine» en beneficio de productos dignamente facturados que tampoco obtuvieron ni por su calidad cinematográfica ni el resultado en taquilla el éxito esperado.
- 4 En éstas incluiríamos el cine realizado por el tándem Saura/Querejeta, estupendamente recibido en los festivales de cine.
- 5 En 1992 Almodóvar realizará en formato video: *Trailer para amantes de lo prohibido*.
- 6 Los mismos que se acercan en la actualidad al cine de Almodóvar en función del éxito que éste ha ido cosechando.
- 7 Excepción relativa supone *La ley del deseo*, ya que, el personaje interpretado por la actriz Carmen Maura es fundamental en la acción de la película.

- 8 Si esta distinción de «géneros» nos resulta particularmente absurda, tampoco podemos desecharla, ya que un simple vistazo a la historia del cine nos hace comprender como este medio ha ido subyugando a un buen número de generaciones que han buscado y encontrado elementos de identificación entre las ficciones de la pantalla y las realidades de sus anónimas existencias.
- 9 Realizador, entre otras películas, de *The Women* en 1939, cinta protagonizada únicamente por mujeres. Almodóvar copiará directamente el final de *Rich and Famous* de 1981, en *La flor de mi secreto*.
- 10 Periodista, escritor, autor teatral, individuo atormentado, alcohólico, drogadicto y homosexual, Fassbinder logró a través de sus películas consolidar una obra radical, personal y coherente.
- 11 Radicalidad que disminuye en la medida que su cine va sumando éxitos y un público más amplio se acerca a su filmografía.
- 12 La excepción sería Gloria (Carmen Maura) en *¿Qué he hecho Yo para merecer esto!*.
- 13 La película se inicia con un sueño de Pepa que en sí mismo constituye su peor pesadilla al imaginar a Iván (Fernando Guillén) seduciendo y abandonando a otras mujeres, reproduciendo, de este modo, su propio miedo.
- 14 El juego del doblaje y la ficción que esconde ya ha sido utilizado por el propio realizador al inicio de *La ley del deseo*.
- 15 En el citado film tanto Vienna (Joan Crawford) como Emma Small (Mercedes McCambridge) luchan hasta la muerte por el hombre al que aman: Johnny Guitar (Sterling Hayden).
- 16 En ella vemos como Vienna le pide a Johnny que vuelva a decirle que la ama tras cinco años de ausencia. Por sus palabras sabemos que en la vida de ambos han pasado otras mujeres y otros hombres, pero mientras la fidelidad de Vienna para con Johnny parece indiscutible, la expresión de Johnny nos confirma que posiblemente Vienna haya sido una más en la lista. Si Vienna pide que Johnny le diga que la ama aunque sea mentira, Pepa, por su parte, intenta hablar con Iván llamándole a todas partes, dejando su mensaje en los contestadores automáticos con la única intención de reclamar un amor aunque éste ya es una mentira.
- 17 Ivan tiene un hijo de otra mujer, poniendo en duda la sinceridad de su relación con él al mantener este un dato tan personal e importante totalmente escondido. La idea de un Iván seductor y mentiroso se refuerza con la aparición de su primera esposa.
- 18 Lucía (Julieta Serrano), la cual acabó en el manicomio tras ser abandonada por Iván y cuya única obsesión es acabar con la vida de su exmarido. Dicha muerte es sentida como único remedio frente a esa «locura de amor» que ha sufrido, pero también como elemento de venganza.
- 19 La mejor amiga de Pepa, que huye de la policía al temer verse involucrada en un asunto de terrorismo ya que el hombre del que se ha enamorado ha resultado ser un terrorista chiita, una idea similar ya había sido desarrollada por Almodóvar en *Laberinto de Pasiones*, donde Sadec (Antonio Banderas) también interpretaba a un estudiante y terrorista chiita enamorado de Riza Niro (Imanol Arias) al que tenía que raptar. Por tanto Candela es una variante más de esas mujeres engañadas y utilizadas por los hombres en función de sus intereses.
- 20 La relación de las drogas y las mujeres es otra constante en el cine de Almodóvar.
- 21 No es gratuito que al final, cuando Pepa regrese a casa, descubra a Marisa, que se despierta de un largo sueño resultado de haberse bebido un vaso de gazpacho en el cual Pepa había vertido un buen número de somníferos. Marisa, hasta entonces dominante y agria, afirma haber perdido la virginidad en el sueño, sintiéndose relajada y curiosamente no parece importarle en exceso el descubrir que su novio Carlos (hijo de Iván y tan discolo como su padre) acaba de engañarla con Candela. De algún modo ambas mujeres se sienten liberadas de la opresión que el modo de entender la relación sentimental ha sometido y «sigue haciéndolo» a muchas mujeres.

- 22 Idea que ya desarrolló Almodóvar en *Entre Tinieblas* en la que Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave) interpretaba a una monja que también escribía este estilo de novelas aunque era su hermana la que disfrutaba del éxito.
- 23 Por otra parte su mejor amiga es también la amante actual de su marido.
- 24 De nuevo el marido se muestra frío cuando ella se atreve a pedirle la verdad sobre la situación de su matrimonio y la respuesta es dada sin ningún tipo de consideración. A partir de ahí la visceralidad común en la mayor parte de los personajes almodovarianos hace que, en este caso, se desencadene un intento de suicidio a través de una buena dosis de pastillas (un intento similar ya había sido filmado por Almodóvar en *¿Qué he hecho Yo para merecer esto?*).
- 25 En la película, Clara se enamora del paria Víctor (Liberto Rabal), al que entrega todo su amor y su experiencia enseñándole cómo debe ser amada una mujer, haciéndole partícipe de los «secretos femeninos» (en los que muchos de aquellos que han visto en la mujeres un mero sexo ni siquiera se han sentido interesados), para de este modo transformarlo en una especie de «amante perfecto» cuya finalidad en la mente de Víctor es la seducción de otra mujer. Todos/as sabemos que las desgracias de este personaje tienen como origen, además de una situación social menesterosa, el «polvo maltrecho» de una noche con Elena (Francesca Neri) de la cual ha terminado enamorándose mientras ella, por su parte, ni lo recuerda. Clara no habla de posesión, ni sometimiento, su amor es mera entrega. El final de Clara se produce al disparar a su marido Sancho para salvar a Víctor. Dicha escena en sí misma es una subversión de la filmada por King Vidor en 1946 en la película *Duel in the Sun* (*Duelo al sol*), en la cual, Pearl (Jennifer Jones) y Lewt (Gregory Peck) se juraban amor eterno tras haberse cosido a balazos. Película y escena que de forma explícita ya había utilizado Almodóvar en *Matador* cuando Diego (Nacho Martínez) seguía hasta el interior de un cine a la abogada María Cardenal (Assumpta Serna), escena que vaticinaba el final trágico de estos amantes en una escena de amor y muerte deudora del final filmado por Nagisa Oshima en *Ai no corrida* de 1975 (*El imperio de los sentidos*).
- 26 En la película *Átame* («remake» inconsciente de la película que William Wyler dirigió en 1965: *The Collector* (*El coleccionista*) Ricki (Antonio Banderas) también es un paria como Víctor, el cual dispone un plan para raptar a Marina (Victoria Abril), de quien está enamorado. Con ella (como el Víctor de *Carne Trémula*) ha mantenido una relación esporádica tras la que se ha quedado prendado. El deseo de Ricki y el de Víctor es el de formar una familia y ambos acaban logrando su objetivo, del mismo modo, que los sentimientos de Marina en *Átame* y los de Elena en *Carne Trémula* evolucionan de la repulsión por sus «pretendientes» al deseo sin condiciones, esto no supone novedad alguna en la historia del cine, plagada de historias similares. Hay que observar, en el final de *Átame*, el personaje de Marina «actriz y drogadicta» que acaba llorando mientras conduce el coche junto a Ricki y su hermana Lola (Loles León) mientras Ricki y Lola cantan «Resistiré» del Duo Dinámico. El llanto de Marina puede aparentar felicidad pero también un enorme fracaso, de hecho ella acaba de perder su libertad en beneficio del sueño de Ricki.
- 27 La relación «edípica» que une madre e hija prefiero desentrañarla en un espacio dedicado a las madres.
- 28 Figura heredera del personaje de Elvira Wishaupt (Wolker Spengler), el cual se transformaba en una mujer con la única intención de poder establecer una relación «normal» (normativa) junto al hombre que ama. Éste acaba rechazándolo/a tras la operación.
- 29 No se trata de un deseo personal sino de un deseo ajeno, como le sucedía al personaje fassbinderiano.
- 30 Recordar que Pepa, la protagonista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, permanecía atrapada a diversos teléfonos; también que esa presencia oculta pero permanente de la figura masculina de «Lola/Esteban» en *Todo sobre mi madre* es determinante en la acción.
- 31 Aunque todos/as sabemos que las intenciones de Antonio se dirigen directamente al encuentro con Pablo (Eusebio Poncela), hermano de Tina, y desencadenante de sus pasiones.

32 La crónica de un desamor «lésbico» podríamos iniciarla con la figura de la madre superiora (Julieta Serrano) en *Entre Tinieblas* (1983), quien vive enamorada de Yolanda (Cristina Sánchez Pascual), amor imposible ya que Yolanda en ningún momento corresponde a sus afectos, pero de los que se vale para lograr mejores condiciones. Evidentemente la mujer o el hombre enamorado aparecen como seres débiles frente al dominio que en ellos/as ejerce la figura de la amada o el amado (por otro lado Almodóvar sigue fiel al mantenimiento de un estereotipo heterosexista que ha producido numerosas historias de amor imposibles en las cuales dolientes y pusilánimes gays y lesbianas acababan sufriendo lo indecible al ver que su amor hacia el/la chica/o de turno jamás será correspondido. La imposibilidad de todo afecto, de toda correspondencia era el sino en cual se establecía y aceptaba cualquier representación de una educación sentimental no encaminada a la heterosexualidad).

En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* Almodóvar, filmaba una historia que entre otros elementos fusionaba el lesbianismo y sadomasoquismo de las protagonistas, si bien estos elementos, en la coyuntura de los años 1979/80 en la católica sociedad española, buscaban como ya he apuntado anteriormente un deseo de «golpear» de forma divertida la mezquindad puritana que había dominado dicha sociedad (evidentemente la visión del lesbianismo y el sadomasoquismo en el cine de Almodóvar se encuentra muy alejado del uso teórico y reivindicativo que hace de ellos la activista norteamericana Pat Califa, cuyas posturas «políticamente incorrectas» dejan al descubierto el integrismo que genera el sistema opresor heterosexista). Las mujeres lesbianas han ocupado lugares secundarios en el cine de Almodóvar (leves guiños a cierto sector de público principalmente gay que se ha mantenido fiel al realizador, al encontrar en su propuesta estética elementos que han ido configurando una «cultura» de la apropiación, de los dobles sentidos, de dobles lecturas destinadas a «entendidos», «entendidas»).

El lesbianismo reaparece en *Tacones Lejanos* en el marco de un ambiente carcelario (escenario que ha dado pie a las más ocurrentes y homofóbicas propuestas cinematográficas, en las cuales aguerridos héroes y puritanas heroínas no sólo tenían que demostrar la injusticia que se había cometido con ellos/as, sino salvaguardar su sacrosanta heterosexualidad del ataque perpetrado por la «lascivia» de alguna «maricona compulsiva» o alguna «bollera» con pinta de camionero. Al final para regocijo, satisfacción y tranquilidad del público mayoritario el/la «pervertido/perversor» acababa pagando su ignominia). En ese ambiente Almodóvar introduce a Rebeca (Victoria Abril), quien encuentra a una Bibi Andersen interpretando a una lesbiana que ejerce de prostituta y que ha ido a parar la cárcel por estar junto a su novia que es drogadicta. También en *Todo sobre mi madre*, Huma Rojo (Marisa Paredes) vive traumáticamente enamorada de Nina (Candela Peña), quien también está enganchada a las drogas y -como Yolanda o la novia reclusa de «Bibi Andersen»- sacan partido al deseo que otras mujeres sienten por ellas (no olvidar lo ya apuntado de la relación establecida entre las drogas y las mujeres, similar a la que en demasiadas ocasiones se establece entre drogas y homosexualidad. Si bien en este segundo caso hay un deseo implícito de rodear la sexualidad no normativa de buenas dosis de morbosidad y perversión). Es significativo que Huma Rojo interpreta en el teatro a la Blanche Dubois de *Un tranvía llamado deseo*, mujer que enloquecía al descubrir que su marido era gay (elemento que fue omitido en la versión cinematográfica de 1951), curiosamente Huma está viviendo una relación no menos tormentosa y delirante por una amante que al final acabará casándose con un hombre. Por último hay que reseñar el personaje de Juana, la sirvienta de Kika, de la cual está enamorada con un deseo sin futuro alguno.

33 En *Furtivos* la actriz Lola Gaos daba vida a una mujer capaz de asesinar por mantener el control y el dominio sobre la vida de su hijo, cuya aparente liberación pasa por el matricidio. La madre de *Camada Negra* es la representación de régimen, entronizando a su alrededor a un grupo de jóvenes fascistas contrarios a cualquier tipo de evolución.

- 34 En este caso el vasco en cuya construcción se fusiona catolicismo, integrismo y autoritarismo.
- 35 Acusación que se repetirá en otros personajes: Lucía (Julietta Serrano) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, acusaba a su hijo Carlos (Antonio Banderas) de ser igual que su padre. Juani (Kiti Manver) en *¿Qué he hecho Yo para merecer esto!*, reprochará a su hija Vanessa (Sonia Anabela Holiman) ser el vivo retrato del padre.
- 36 Una de las imágenes nos la muestra mintiéndole al guardia civil que realiza la investigación de un crimen.
- 37 La sensación de desamparo es una constante en la vida de Rebeca, quien tampoco acompañará a su madre a México. Madre a la que idolatra y ama. Mientras tanto Rebeca irá amando todo aquello que su madre ha poseído. No resulta ajena a esta «obsesión» por su madre el hecho de que la única relación sexual satisfactoria que mantiene Rebeca en toda la película (relación de la que quedará embarazada) será con el travestido Femme Letal (Miguel Bosé) quien imita tanto las formas como las canciones que popularizaron la carrera artística de la madre de Rebeca.
- 38 El descubrimiento de que su madre nunca lo quiso a través de la lectura de sus diarios produce una conmoción absoluta en el personaje.
- 39 Clase que a pesar del diseño publicitado no ha renunciado al kitch con que inunda sus hogares abarrotados de figuritas de tono cursi.
- 40 En *¿Qué he hecho Yo para merecer esto!* encontramos los elementos más acentuados de un cine social que Almodóvar abandona posteriormente como eje de su filmografía.
- 41 El histrionismo con que Gurruchaga interpreta la escena parece destinado a provocar la risa entre el público, tal vez, alarmado por lo que está sucediendo.
- 42 Estereotipo de la prostituta de buen corazón que tanto partido le supo imprimir el director Billy Wilder en *Irma la Douce* (*Irma la Dulce*) película de 1963
- 43 Me gustaría advertir que al inicio de *La flor de mi secreto* Almodóvar ya filmaba una escena donde unos médicos ensayaban con una enfermera (Kiti Manver) el modo como se debe comunicar el fallecimiento de la muerte de un hijo y la donación de miembros, escena que repite y amplía en *Todo sobre mi madre*. La idea de la maternidad y su pérdida es también reafirmada cuando Almodóvar filma a Huma Rojo (Marisa Paredes) siendo dirigida por Lluís Pascual. Huma ensaya un texto de Lorca, autor cuya trilogía no sólo fue un catálogo de personajes femeninos, sino que sus *Bodas de sangre* se abren y cierran con la expresión del dolor de una madre ante la pérdida de sus hijos. En *La casa de Bernarda Alba* se produce el sacrificio de unas hijas en beneficio de la dictadura de la madre y en *Yerma* irrumpía la imposibilidad de tener hijos. Por su parte la historia del cine no se ha mostrado reticente a sacar partido de las relaciones enmarcadas entre la pérdida y el sacrificio de una madre por sus hijos/as. *Stella Dallas* (1937) de King Vidor en la que la actriz Barbara Stanwyck decidía sacrificarse y desaparecer en beneficio de su hija (Anne Shirley). En *La solterona* (*The Old Maid*, 1939) Bette Davis desarrollaba durante cuarenta años su amor incondicional, abnegado y silente por su hija (interpretada por Miriam Hopkins), quien no sabe que Bette es su auténtica madre. También la no menos famosa *Imitation of Life*, 1959 en la versión de Douglas Sirk y remake de la realizada por John Stahl en 1934. En ella la criada Sarah Jane sufre las penas causadas por una hija que no acepta su condición de mujer negra y pobre. Cito apenas tres títulos representativos del melodrama basado en las relaciones entre madres e hijos/as.
- 44 Recordemos la escena en la que Esteban (Eloy Azorín), hijo de Manuela, le pregunta a su madre si estaría dispuesta a prostituirse por él y ella le responde que ya lo ha hecho.