



Palabra Clave

ISSN: 0122-8285

palabra.clave@unisabana.edu.co

Universidad de La Sabana

Colombia

Sánchez-Alarcón, María Inmaculada

El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de

Pedro Almodóvar

Palabra Clave, vol. 11, núm. 2, diciembre, 2008, pp. 327-342

Universidad de La Sabana

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64911212>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar

The Color of Desire that Changes Everything: Cinematographic Codes and Cultural Matrixes in Pedro Almodóvar's Films

María Inmaculada Sánchez-Alarcón¹

Resumen

La obra de Pedro Almodóvar ha evolucionado hacia un mayor dominio de la narrativa cinematográfica y un progresivo refinamiento de la estética, al tiempo que se muestra constante en una serie de temas, personajes, rasgos narrativos y estéticos. El artículo estudia los ejes que definen la concepción cinematográfica de este autor analizando con especial atención cómo Almodóvar dirige a los distintos departamentos técnicos de sus producciones para lograr unos resultados tan específicos. Las claves cinematográficas del universo almodovariano están directamente relacionadas con las matrices culturales inherentes en su filmografía que, como también se analiza aquí, mezclan las referencias a la modernidad con la transformación transgresora de las representaciones culturales procedentes del franquismo.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, estudios culturales, estética.

Abstract

Pedro Almodóvar's work has evolved towards a greater command of cinematographic narrative and a gradual refinement of aesthetics, while constantly portraying a series of topics, characters, narrative features and aesthetics. The article examines the pivotal elements that define this director's concept of cinema and carefully analyzes how Almodóvar presides over the different technical departments of his productions to achieve some very specific results. The cinematographic codes of Almodóvar's world are directly related to the cultural matrixes inherent in his films. As analyzed in the article, they combine references to modernity with a transgressive transformation of cultural representations from the Franco era.

Key words: Pedro Almodóvar, cultural studies, aesthetics.

1 Doctora en Ciencias de la Información (Periodismo). Profesora titular, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga, Málaga, España. inma@uma.es

El joven director que tan bien reflejaba la ecléctica realidad española de finales de los años setenta y principios de los ochenta... El artista que hoy es admirado y premiado en todo el mundo... Así puede concretarse la evolución de Pedro Almodóvar, autor de sus películas y también de su propio personaje: sus orígenes modestos en un pueblo de La Mancha, su falta de formación cinematográfica, lo alejan de la concepción que se suele tener del director de cine como representante de la cultura. Sus comportamientos resultan escandalosos y, por eso mismo, convierten sus películas en éxitos y a él mismo en el representante más significativo de la modernidad en la España que sale de la dictadura franquista con deseos de convertirse en otra cosa.

Pedro Almodóvar parece romper radicalmente con tradiciones anteriores. Y, sin embargo, a pesar de esta apariencia, el cine de Almodóvar tiene algunas similitudes con el de sus compañeros de generación: también él se centra en el paisaje urbano de Madrid como Trueba o Colomo. Y, por supuesto, sus películas son el resultado de la tradición cinematográfica española: el reflejo de las formas de vida y la estética populares que aparece en sus comedias constituye una puesta al día de la tradición esperpéntica que Berlanga o Fernando Fernán Gómez definen en sus películas a partir de los años cincuenta. En definitiva, también el heterodoxo Almodóvar es un producto de la tradición del cine español, aunque su enfoque singular de personajes y ambientes, y la adhesión que recibe del público lo conviertan en el cineasta más destacado de los años ochenta, y en el director de cine español más internacional.

El cine de Almodóvar se caracteriza por una mezcla de elementos reales e irreales, pero la irrealidad que marca su filmografía debe entenderse como artificio, y no como fantasía.

Pedro Almodóvar tiene, pues, una relación clara con el cine español del periodo en el que comienza a dirigir películas. Y, sin embargo, aún hoy, cuando se ha convertido en un referente tanto en España como en el extranjero, Pedro Almodóvar también puede resultar inclasificable. Una de las claves de su cine es la transformación paródica y transgresora que hace de temas propios de la cultura popular española procedente del pasado franquista. Pero, para definir la forma en la que el cine de Almodóvar utiliza los elementos propios de la tradición cultural española para recrear una ética propia, antes es preciso evaluar los elementos que configuran la estética de sus películas.

Pedro Almodóvar, ¿el creador sin reglas?

Vicente Molina Foix considera que el cine de Pedro Almodóvar "no es ni drama, ni telenovela, ni melodrama, sino algo que nace y muere en sí mismo" (1993, p. 110). De hecho, este autor inventa un neologismo para denominar la obra del director manchego, el de "almodrama". Quizá se trate simplemente de un término ingenioso, pero resulta significativo de la profunda especificidad que define las películas de este director.

El cine de Almodóvar se caracteriza por una mezcla de elementos reales e irreales, pero la irrealidad que marca su filmografía debe entenderse como artificio, y no como fantasía. No se trata de que en las películas que realiza Pedro Almodóvar a partir de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) convivan la realidad más inmediata y un universo paralelo. Tampoco se puede decir que el concepto almodovariano del cine suponga una hiperbolización de la realidad hasta convertirla en algo fantástico, como ocurre en la filmografía más característica del italiano Fellini.

Más bien, se trata de una convivencia de elementos, situaciones y personajes realistas con otros artificiosos, y esta mezcla de elementos tan

distintos en un mismo plano narrativo crea en el espectador una conciencia mayor del relato que en una película convencional. Sin embargo, esta característica fundamental no impide que el espectador se implique en las tramas del cine de Almodóvar.

De hecho, este director llega a conseguir que la acumulación de situaciones y de personajes improbables resulte verosímil para el espectador, y que éste se identifique con lo que está viendo y lo viva, sin preocuparse de si es real. En las películas de Almodóvar parece normal que una abuela procedente de un pueblo mantenga la mejor de las relaciones con su nieto traficante de droga, como ocurre con el personaje que interpreta Chus Lampreave en *¡Qué he hecho YO para merecer esto!* (1984). Un claro ejemplo de cómo lo improbable puede parecer verosímil en las películas de este director es el tono realista que caracteriza la interpretación de esta veterana actriz tan significativa del universo almodovariano, y que interviene tanto en el título citado como en otras películas anteriores y posteriores del director².

La inclusión de una película en un género determinado fija unos límites y unas rutas habituales en la narración. Se establece una suerte de código común por el que el espectador espera y acepta un tipo de personajes y de giros narrativos y no otros, cuando se acerca a un determinado género cinematográfico. Este pacto se rompe en las películas de Almodóvar. Para Fran A. Zurián, el motivo es que “algunas veces, Almodóvar (...) lo que hace es diseñar a sus personajes (...) de forma que en la misma película se mezclan géneros, los que aporta cada personaje” (2005, p. 28).

De cualquier forma, hay casos en los que un personaje del director manchego se muestra a

La inclusión de una película en un género determinado fija unos límites y unas rutas habituales en la narración.

Se establece una suerte de código común por el que el espectador espera y acepta un tipo de personajes y de giros narrativos y no otros, cuando se acerca a un determinado género cinematográfico.

través de múltiples facetas. Y un ejemplo claro se percibe en el argumento de *Volver*: quizás no resulte extraño que un fantasma confiese que quemó una casa, como ocurre con Irene (Carmen Maura), pero que ese mismo fantasma se tire pedos o se tiña el pelo unas secuencias antes; esto nos obliga como espectadores a “ver” a ese personaje con todas sus características específicas. En ningún momento pensamos que el comportamiento del personaje de Irene sirva para definir la última película de Almodóvar como una historia de fantasmas. Y eso es lo que ocurriría si la ordenación del material se llevara a cabo en los límites de una narración convencional.

La sucesión sin solución de continuidad de escenas de *thriller*, escenas de comedia, melodramáticas o costumbristas se produce en todas las películas de Almodóvar. Y esta solución narrativa adoptada por el director manchego nos obliga como espectadores a salir de los conocidos límites de las estructuras del género. En definitiva, se podría decir, incluso, que la obra de este cineasta ha llegado a definirse como un género en sí misma. El mismo realizador expresa su concepción a este respecto en el diario de rodaje de *Volver*:

Supongo que *Volver* es una comedia dramática. Tiene secuencias divertidas y secuencias dramáticas. Su tono imita “la vida misma”, pero no se trata de un filme costumbrista. Pertenece más bien a un naturalismo surrealista, si se puede denominar así. He mezclado desde siempre

2 Chus Lampreave, que aparece también en *Entre tinieblas* (1983), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o *Volver* (2006), interpreta ya a personajes secundarios en las comedias realizadas por Berlanga o Ferreri en los años cincuenta en España.

los géneros y continuó haciéndolo; para mí es una operación del todo natural.

Además de las cuestiones narrativas señaladas, uno de los elementos que mejor define las películas de Almodóvar es una estética muy personal: colorista, sofisticada, urbana, *pop* y *kitch* resultan adjetivos definitorios. Sobre todo, se puede decir que la labor del director manchego a este respecto marca una clara diferencia con la cinematografía contemporánea.

En principio, los elementos básicos que definen la estética de una película son el decorado, el *atrezzo* y vestuario, y la iluminación. Todos estos factores tienen que apoyar las características de los personajes, contribuyendo a hacer más creíbles su clase social, su personalidad y motivaciones. Y, sin embargo, Almodóvar mantiene una estética muy marcada en casi todas sus películas, a pesar de que las características de sus personajes sean distintas de una a otra.

Por supuesto, los parámetros estéticos propios del director manchego evolucionan en la misma medida en la que crecen los medios de producción con los que cuenta. Y, sobre todo, la estética almodovariana se va matizando cuando los elementos propios del melodrama y la dimensión intimista de los personajes van ganando más peso en su obra.

De todas formas, hay una serie de constantes que se mantienen a lo largo de toda la filmografía de este director. Una muestra de ello son los resultados estéticos similares que se han derivado de la colaboración de Almodóvar con técnicos profe-

sionales muy distintos, tanto en fotografía como en decorados y en vestuario. Para desentrañar las circunstancias que determinan este fenómeno tan poco habitual en el cine actual, habría que analizar en profundidad el modo en que Almodóvar se comunica y dirige a sus jefes técnicos. El director da alguna clave al respecto en otro de los pasajes de su diario de rodaje de *Volver*:

Antes de comenzar cualquier película el director de fotografía me pide referencias que sólo suponen un camino a seguir para encontrar tu propio camino. Normalmente yo les hablo de la fotografía de otras películas (suelo citar mucho a Jack Cardiff, pensando especialmente en las películas que hizo con Michael Powell) o de pintores (acudo mucho a Edward Hopper y Zurbarán, además del *pop*) o le muestro imágenes que encuentro en revistas o libros.

Según, Sabine Daigeler, diseñadora del vestuario de *Todo sobre mi madre* (1999) y *Volver*, y presencia muy frecuente en el cine español, Almodóvar sabe muy bien qué estilo quiere en el diseño de vestuario de cada película y concreta sus criterios en frecuentes propuestas sobre el tema³. En definitiva, se podría aventurar que las pautas estéticas características en la obra del director manchego tienen mucho más que ver con su concepción personal que con el trabajo colectivo que implica la realización y difusión del cualquier obra cinematográfica.

Esta personal estética de Almodóvar se fundamenta principalmente en el uso del color. El autor muestra una predilección por los colores saturados, especialmente colores puros, primarios y secundarios (rojos, verdes, azules, amarillos, violetas, anaranjados). El color ocupa un papel predominante en el encuadre, en el que adquiere un gran peso visual. Suele aparecer en grandes áreas, aunque las telas de intensos estampados y los objetos de plástico de colores brillantes tam-

La estética almodovariana se va matizando cuando los elementos propios del melodrama y la dimensión intimista de los personajes van ganando más peso en su obra.

3 Entrevista a Sabine Daigeler, 19 de abril de 2007.

bién son habituales en las películas del director manchego. Este concepto almodovariano del color se plasma en los decorados, el vestuario y el atrezzo, pero no se define a través de la iluminación que, por regla general, suele ser blanca y sin colorear. La luz en el cine de Almodóvar es bastante suave, homogénea y poco contrastada. Es frecuente que esta luz provenga de múltiples fuentes, lo que supone una tarea difícil y poco lucida para el director de fotografía⁴. Además, hay que señalar que es un tipo de iluminación contrario a las modas vigentes, más emparentado con la luz del cine norteamericano clásico⁵.

Pero además de los aspectos técnicos asociados a su uso, hay que destacar que el color tiene una función dramática básica para Almodóvar. Es imposible establecer reglas fijas que permitan decodificar estos códigos en las películas del director manchego y, como un claro ejemplo, se puede mencionar la importancia metafórica que adquieren el blanco y negro en la película muda *El amante menguante*. Un fragmento ajeno a la línea narrativa principal que se inserta en *Hable con ella* para simbolizar la dimensión adquirida por la relación entre dos de los personajes principales, Benigno (Javier Cámara) y Alicia (Leonor Watling). Pero el uso de los colores primarios suele ser un elemento privilegia-

La personal estética de Almodóvar se fundamenta principalmente en el uso del color. El autor muestra una predilección por los colores saturados, especialmente colores puros, primarios y secundarios (rojos, verdes, azules, amarillos, violetas, anaranjados). El color ocupa un papel predominante en el encuadre, en el que adquiere un gran peso visual.

do por Pedro Almodóvar en la transmisión de los sentimientos de los personajes y la creación de atmósferas.

El rojo resulta especialmente relevante en los momentos de dolor y pasión que viven sus protagonistas femeninas. En *Todo sobre mi madre*, Manuela (Cecilia Roth) está vestida de rojo cuando muere su hijo. Pepa suele ir igualmente vestida de rojo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y rojos son también el teléfono del que espera una llamada de Iván y la flor que quema cuando está destruyendo o guardando los objetos que le recuerdan al hombre que la ha abandonado. Este personaje de Carmen Maura en *Mujeres...* suele repetir con frecuencia el gesto de pintarse los labios en un tono carmesí.

El uso de este mismo color había llegado al paroxismo en otra película anterior de Almodóvar, *Matador*. En esta historia, en la que se mezclan elementos del *thriller* y del melodrama con unas pocas referencias a la comedia, María, la abogada obsesionada por la muerte, lleva los labios pintados de rojo intenso, incluso cuando está ejerciendo su profesión. Y en esta misma película resulta muy significativo que el personaje de Eva (Eva Cobo), vestida de rojo, también se pinte los labios del mismo color en la secuencia en la que está sola esperando a Diego, su novio, desechada por el abandono de éste.

- 4 Pedro Almodóvar suele contar siempre con los mismos profesionales para las tareas técnicas. Paco Femenía, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, y Ángel Luis Fernández, luego, han sido los directores de fotografía elegidos por el director en sus primeros trabajos. Luego, Alfredo Mayo, Alfonso Beato y, de forma repetida en los últimos años, José Luis Alcaine se han ido alternando en esta función. Javier Aguirresarobe fue el responsable del diseño de la luz en *Hable con ella* (2001).
- 5 Este planteamiento resulta coherente con la predilección de Almodóvar por trabajar con formatos panorámicos y con modelos de cámara provenientes de Estados Unidos (Panavision). Además, este referente cinematográfico del director manchego se concreta en las menciones al cine clásico estadounidense que aparecen repetidas en sus películas. Por citar sólo algún ejemplo, en *Matador* (1986), María (Assumpta Serna) y Diego (Nacho Martín) descubren la pasión fatal por la muerte que les une mientras contemplan la última secuencia de *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) en una sala de cine desierta. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* el sentimiento de desamor que siente Pepa (Carmen Maura) por el abandono de su pareja, Iván (Fernando Guillén), se concreta cuando ella acaba desmayándose después de realizar el doblaje al español del personaje de Joan Crawford en la más famosa escena de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954).

Además de los aspectos técnicos asociados a su uso, hay que destacar que el color tiene una función dramática básica para Almodóvar. Es imposible establecer reglas fijas que permitan decodificar estos códigos en las películas del director manchego y, como un claro ejemplo, se puede mencionar la importancia metafórica que adquieren el blanco y negro en la película muda *El amante menguante*.

Además del uso del color, también los decorados sirven a Almodóvar para la definición de sus personajes. Uno de los numerosos ejemplos ilustrativos, que aparece en *Todo sobre mi madre*, es el uso de muebles modernos y funcionales en el piso de Manuela en Madrid, que se contraponen con los variados objetos de cierto mal gusto que se acumulan en la casa de la transexual Agrado (Antonia San Juan) en Barcelona. La vida tranquila de la una, y la peripecia vital desordenada de la otra se simbolizan con claridad en los espacios interiores que las identifican.

Todos estos elementos configuran un todo uniforme, y resultan decisivos para singularizar el cine de Almodóvar. Mucho se ha hablado de la confluencia de referentes estéticos que se acumulan en la obra del director manchego. El más analizado de éstos es el uso de objetos cotidianos y de elementos propios de la iconografía de la sociedad de consumo que definen el movimiento *pop*. También se ha evaluado el elemento *kitch* presente en la obra de Almodóvar, que el propio director define como “la glorificación del mal gusto de lo cotidiano elevado a la categoría de algo artístico”⁶. Se han detallado de manera exhaustiva la nómina de creadores extranjeros como Warhol o Lichtenstein a los que hace men-

ción el director manchego en sus obras, o los artistas plásticos españoles que han colaborado con él, como la fotógrafa Ouka Lele, el pintor Dis Berlin o el colectivo pictórico Costus⁷.

Sin embargo, más que insistir de nuevo en estos elementos, sería muy interesante considerar la forma en la que tales referentes estéticos han servido a Pedro Almodóvar para articular los temas que aparecen tratados en su cine. Puede parecer que la modernidad predomina en la obra de este director, en la que apenas hay referencias al pasado hasta *La flor de mi secreto* (1995), cuando el personaje de Leo (Marisa Paredes) intenta acabar con su crisis vital volviendo a su origen. Y, desde luego, la contemporaneidad está muy presente en el cine de Almodóvar a través de elementos entre los que cabe destacar los medios de comunicación y la moda. Sin embargo, la obra de este director se construye sobre bases temáticas que provienen del cine y de la España anteriores a la democracia. Resultan una clara muestra de ello la familia como eje narrativo siempre presente, o las referencias a la tradición y a la iconografía cultural más arraigada en el imaginario español, que se concretan, por ejemplo, en la presencia de lo andaluz.

La cultura popular como vocación de modernidad en la obra de Pedro Almodóvar

Cuando se estrena *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, en 1980, Pedro Almodóvar ya lleva varios años difundiendo sus cortometrajes en los circuitos alternativos de un Madrid que intenta acabar con el clima gris del franquismo. Recién llegada la democracia, los nuevos gobernantes intentan rentabilizar políticamente estas manifestaciones

⁶ El director se refiere concretamente a *Laberinto de pasiones* (1982) con este comentario (Maldonado, 1990, p. 89).

⁷ Resulta significativo el carácter de herederos del *pop* y base del *kitch* hispánico que se atribuye a Los Costus, de quienes se incluyen obras en las dos primeras películas de Almodóvar. Por otra parte, también se define como *pop* español la pintura de Dis Berlin, que colabora con el director desde *La ley del deseo* (1987), y cuyos collages de figuras femeninas religiosas y profanas constituyen un elemento central en *Kika* (1993).

culturales a las que el cambio de régimen había dado la posibilidad de desarrollarse:

(...) a fin de cuentas un gran concierto de "rock municipal", o ser modernos en bares, música o moda se improvisa mejor que modernizar las bibliotecas o la investigación científica, y, por otra parte, a nivel de imagen, es más visible y rentabilizable a corto plazo (García de León y Maldonado, 1989, p. 133).

"Movida" es el término que se acuña para denominar estas manifestaciones artísticas y culturales que se producen en el Madrid de finales de los años setenta, y en las que Pedro Almodóvar se integra como uno más. Pero, paradójicamente, se trata de un término del que han renegado tanto el director como el resto de quienes participaron en la efervescencia que definió aquellos años. Además, como ha ocurrido con otras manifestaciones similares, la "movida" será asumida como etiqueta por la industria cultural para fomentar la comercialización de sus productos. Es entonces, en torno a 1983, cuando se puede decir que el movimiento ha llegado a su final.

Es importante evaluar los rasgos básicos y la evolución de este contexto cultural en el que Almodóvar comienza a desarrollar sus actividades. Por una parte, y como se ha dicho, el cineasta manchego colabora con artistas plásticos integrados

en la "movida", que comparten con él referentes estéticos como el pop. Sin embargo, existe otra coincidencia aún más básica entre la sensibilidad característica de este movimiento cultural y la concepción que Pedro Almodóvar manifiesta en su cine: la utilización creativa de motivos propios de la cultura popular de consumo masivo por parte de todos ellos supone la exaltación de la modernidad en la España del periodo.

Evidentemente, las manifestaciones artísticas que se dan en el Madrid de finales de los años setenta llegan con una década de retraso en relación con el desarrollo del pop en los Estados Unidos. Sin embargo, hay que considerar la novedad radical que supone esta separación de la denominada "alta cultura" que define la iconografía artística de la "movida": la conversión del cine, la prensa del corazón, los cómics o la televisión en objetos artísticos supone una ruptura con el panorama cultural propio del franquismo. Durante este periodo, los elementos provenientes de la cultura popular se habían utilizado para diluir la disidencia, o se habían tratado de manera peyorativa. Sin embargo, los representantes de la movida, y Pedro Almodóvar con ellos, propician que lo popular se asimile a lo nuevo y se dignifique. En cierto sentido, este uso distintivo de la cultura de masas se convierte en un síntoma más de la democratización que está experimentando la sociedad española:

Además del uso del color, también los decorados sirven a Almodóvar para la definición de sus personajes. Uno de los numerosos ejemplos ilustrativos, que aparece en *Todo sobre mi madre*, es el uso de muebles modernos y funcionales en el piso de Manuela en Madrid, que se contraponen con los variados objetos de cierto mal gusto que se acumulan en la casa de la transexual Agrado (Antonia San Juan) en Barcelona.

Esta generalización cultural en cuanto a los temas viene acompañada también de (...) una democratización del hecho cultural, la cultura se abre a todos y, en este sentido, el cine de Almodóvar es un cine que, sin renunciar en ningún momento a su vocación de obra de arte, es un cine abierto a todos y que no desdeña su sentido popular de *mass media* (Zurián, 2005, p. 28).

Con todas estas implicaciones, cada uno de los referentes integrados en la iconografía artística de la "movida" se hace presente en el cine de Pedro Almodóvar. Las resonancias del cómic resul-

tan incluso lógicas en las películas de un creador que había escrito publicaciones de este género para la revista *El víbora*⁸. Y uno de los ejemplos más claros es el plano del personaje de Lucía (Julietta Serrano), vestida a la manera anacrónica de los años sesenta, y con él pelo al viento, cuando va montada en una moto al aeropuerto para matar a Iván en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pero también se pueden encontrar similitudes con la estética propia del cómic futurista en la representación física y psicológica que se hace del personaje de Andrea “Caracortada” (Victoria Abril), presentadora del *reality show* “Lo peor de la semana” en *Kika*.

Además, las referencias intertextuales relacionadas con el cine también son frecuentes en las películas de Almodóvar. Ya se ha mencionado la trascendencia expresiva que adquieren las citas que hace al cine clásico estadounidense. Pero, además, también hay que tener en cuenta que la representación de esta actividad audiovisual suele ser un mecanismo retórico muy repetido en los guiones del director manchego: ya se ha citado el peso dramático que adquiere el doblaje de *Johnny Guitar* en *Mujeres...* Y tanto esta escena como el doblaje de la secuencia erótica de *La ley del deseo* sirven para poner de relevancia los entresijos de la actividad cinematográfica.

Mucho más que eso, dos de los protagonistas de la filmografía almodovariana son directores de cine que se definen con claridad como sendos *alter egos* del director. Se trata de Pablo (Eusebio Poncela) en *La ley del deseo*, y Enrique Goded (Fele Martínez) en *La mala educación* (2003). Sin embargo, ni el cómic ni el cine son referentes que contribuyan a significar de manera especial la obra de Almodóvar. Los temas propios de la cultura popular que resultan más característicos en la filmografía del director manchego son los

Los temas propios de la cultura popular que resultan más característicos en la filmografía del director manchego son los medios de comunicación y la moda. La causa es la singularidad que adquiere el tratamiento de ambas cuestiones por parte del realizador.

medios de comunicación y la moda. La causa es la singularidad que adquiere el tratamiento de ambas cuestiones por parte del realizador.

Los personajes de *Laberinto de pasiones* son el reflejo distorsionado en clave esperpéntica de figuras que aparecen en las revistas de crónica social: Riza Niro (Imanol Arias) y Toraya (Helga Liné), por ejemplo, son fácilmente reconocibles como Reza Niro y Soraya, ambos pertenecientes a la dinastía reinante en Irán durante aquellos años. Sin embargo, y aunque los elementos de estas revistas suelen ser adoptados por la iconografía pop, el referente mediático más característico en el cine de Almodóvar es la televisión.

La televisión y la moda, símbolos de la sociedad de consumo en el universo almodovariano

La juventud española de los años ochenta crece y se forma a través de la televisión. Y la televisión es, además, el recurso por el que opta la mayoría de los consumidores de medios de comunicación de cualquier edad para su información y su entretenimiento. El resultado es que el aparato de televisión ya forma parte de la intimidad de los espectadores para los que Almodóvar empieza a dirigir películas.

La importancia del medio televisivo en el imaginario personal del director manchego es evidente a través de toda su filmografía. Por una parte, habría que reseñar la aparición reiterada

⁸ Una de las secuencias de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* está basada en *Erecciones generales*, el cómic que el cineasta había escrito para esta revista en 1978.

de espacios informativos de periodicidad diaria, “telediaris”. En *Mujeres...*, incluso, el “telediaris” por el que Candela (María Barranco) conoce la detención de su novio chiíta va precedido por la cabecera que se utiliza realmente en los “telediaris” de la época. Pero, más allá de estos rasgos identificativos de carácter externo, la información televisiva que Almodóvar integra en sus películas no tiene nada que ver con las noticias que se difunden a través de este medio.

Sobre todo, el director transforma la imagen y el lenguaje utilizados por los portavoces de este tipo de discurso informativo. La imagen tradicionalmente aséptica de la presentadora de informativos se quiebra desde el momento en el que el director utiliza a su propia madre para ejercer esta función en *Mujeres...* Pero, además, en las películas de Almodóvar también se transgrede la objetividad descriptiva del lenguaje utilizado en las noticias de televisión. En *Tacones lejanos* (1991), Rebeca (Victoria Abril) incluso llega a confesar el crimen que ha cometido durante la emisión del “telediaris” en el que interviene como presentadora⁹. En definitiva, Almodóvar redefine el género informativo y lo carga de subjetividad para integrarlo en la mezcla el clima entre esperpéntico y emotivo que viven los personajes de sus películas.

Pero, además, el director también utiliza otros géneros televisivos en los que predomina de por sí el elemento melodramático. Géneros que tienen a las mujeres como espectadoras principales, lo mismo que Almodóvar utiliza a los personajes femeninos como ejes de sus historias. En *Kika*, por ejemplo, el *reality show* “Lo peor de la semana” tiene un peso central en el argumento. Pero, además, también en *Hable con ella* y en *Volver* los

9 Un ejemplo concreto de este uso del lenguaje en los telediaris de Almodóvar es el texto de la información sobre la detención del personaje de Ángel que se incluye en *Matador*: “Miembros de la brigada criminal han detenido, por suerte, al violador de la modelo Eva Soler (...) Se ha hecho cargo de su defensa la letrada María Cardenal. Como es natural, destacadas feministas han manifestado su malestar de que sea precisamente una mujer la defensora de este monstruo”.

Otra de las referencias televisivas que está presente en el cine de Pedro Almodóvar es la publicidad que se incluye en este medio. Consciente de la importancia de la publicidad para los miembros de la sociedad de consumo, el director integra anuncios en la mayoría de las películas que realiza durante sus primeros años.

personajes de Lydia (Rosario Flores) y Agustina (Blanca Portillo) aparecen en sendos *talk shows*.

La crítica feroz a este tipo de géneros resulta evidente en el personaje de Andrea “Caracortada” y su absoluta carencia de escrúpulos morales para captar imágenes que sirvan para mostrar a sus espectadores “lo peor de la semana”. Sin embargo, también redunda en este sentido la falta de respeto que muestran las conductoras de los programas televisivos en los que aparecen los personajes de *Hable con ella* y *Volver*. Tanto Lydia como Agustina reaccionan de la misma manera: ambas se niegan a soportar el intento de intrusión en su vida privada y se van del plató. La primera no consiente que se le pregunte por su relación sentimental con otro torero, “El niño de Valencia”, en vez de por su oficio de torera. Agustina, por su parte, que ha acudido atraída por la oferta del programa de pagarle un tratamiento contra el cáncer en Houston, prefiere renunciar a esa promesa y se niega a narrar la desaparición de su madre en directo.

Pero, además de las mencionadas, otra de las referencias televisivas que está presente en el cine de Pedro Almodóvar es la publicidad que se incluye en este medio. Consciente de la importancia de la publicidad para los miembros de la sociedad de consumo, el director integra anuncios en la mayoría de las películas que realiza durante sus primeros años¹⁰. Se trata, pues, de otra forma de

complicidad más con su público, que Almodóvar acentúa con un claro componente paródico. En la medida en la que el director vaya dejando de lado su inicial ética del exceso para ir dando mayor peso melodramático a sus narraciones, este tipo de anuncios dejarán de ser pertinentes y desaparecerán.

Sin embargo, por mucho que se trate de un recurso retórico ya superado, es evidente que los elementos esperpénticos inherentes al universo almodovariano se simbolizan de manera especialmente ajustada en los spots televisivos que aparecen en sus películas. Un ejemplo es el anuncio que aparece en *Pepi, Luci, Bom...*, el de las bragas Ponte. Almodóvar recurre a una estética romántica y *kitch* para el anuncio de unas bragas que satisfacen todas las necesidades femeninas, incluyendo la masturbación.

Pero si la televisión es un referente básico para la España de los años ochenta, y así aparece en sus películas, el realizador manchego también es sensible al hecho de que, en sus inicios profesionales, “La moda enseña los imperativos de la sociedad posmoderna: estar bien, gustar y gustarse también” (Berlanga, 1988, p. 72). Efectivamente, el movimiento artístico que se desarrolló en Madrid tras el inicio de la democracia también tuvo manifestaciones en el ámbito de la moda: de hecho, en 1984, junto con Bibi Andersen y otros amigos, el propio Pedro Almodóvar fue uno de los modelos que intervinieron en la presentación de la colección “movida” del diseñador Francis Montesinos.

Su participación en este desfile no es irrelevante, porque Pedro Almodóvar siempre ha prestado mucha atención al vestuario que incluye en su cine. De hecho, el director está directamente implicado en la elaboración del vestuario y los

decorados de sus películas hasta *Matador*. En estos momentos iniciales, la ropa de las “chicas Almodóvar” mezcla elementos procedentes de la cultura popular con rasgos indumentarios propios de corrientes contemporáneas. Un claro ejemplo es el personaje de Bom (Olvido Gara, “Alaska”) en *Pepi, Luci, Bom...* que aparece vestida de acuerdo con la estética *punk*, y lleva puestos los mismos pendientes que suele utilizar la mujer ataviada con uno de los trajes folclóricos andaluces, el de sevillana. La caracterización de Alaska en esta película también ilustra la manera en la que el director transforma la falta de refinamiento, la mezcla abrupta de estilos y de colores estridentes, en una marca característica. De hecho, aunque recibió muchas críticas que la calificaban como cutre y de mal gusto, esa estética fundamentada en el vestuario y en unos decorados concebidos de manera muy similar, contribuyó de manera decisivamente para que el cine de Pedro Almodóvar fuera inmediatamente reconocible por parte del público.

Pero Bom es sólo un ejemplo de que, en el cine de Almodóvar, el vestuario sirve a la vez para definir lo que los personajes son y lo que les gustaría ser. La ropa barata y de colores oscuros de Carmen Maura delata con crudeza la condición social marginal del personaje que interpreta en

El uso de la moda que Almodóvar hace en las películas ha evolucionado de manera paralela a su universo personal. Además, el director ha alcanzado ya una situación en la industria del cine que le permite utilizar todos los medios de producción que desee. Su fama mundial ha contribuido para convertir sus obras en la pasarela ideal que cualquier diseñador desearía utilizar para dar a conocer sus creaciones.

10 Anuncios televisivos de este tipo aparecen en *Pepi, Luci, Bom...*, *¿Qué he hecho YO...!*, *Mujeres...* y *Átame* (1989).

¿Qué he hecho YO...! Los trajes de chaqueta años sesenta que lleva Lucía, encarnada por Julieta Serrano en *Mujeres...*, son significativos de su pretensión de mantenerse en el pasado, cuando aún no había sido internada en el manicomio, ni había sufrido el abandono de su marido, Iván. El traje llega a ser, incluso, un acto de pasión para los personajes femeninos almodovarianos: en la secuencia del desfile de modelos de *Matador*, Assumpta Serna y Eva Cobo van ataviadas con dos creaciones de Francis Montesinos que reflejan con claridad a los dos personajes que interpretan. La primera de las actrices lleva un vestido transparente y una capa que imita el capote de un torero. Eva Cobo, por su parte, va ataviada con un modelo de talle largo, y color rojo sangre. Estos dos modelos, creados específicamente para la película, reflejan con claridad el enfrentamiento erótico de los dos personajes, que pugnan por el amor del matador, Diego. María, encarnada por Assumpta Serna, está obsesionada con la muerte, y es una asesina. Su capa también es símbolo de que ella se identifica con el toreo como ejercicio de pasión y de muerte.

Pero aunque hay rasgos que se mantienen, lo mismo que otros aspectos de su obra, el uso de la moda que Almodóvar hace en las películas ha evolucionado de manera paralela a su universo personal. Además, el director ha alcanzado ya una situación en la industria del cine que le permite utilizar todos los medios de producción que desee. Su fama mundial ha contribuido para convertir sus obras en la pasarela ideal que cualquier diseñador desearía utilizar para dar a conocer sus creaciones. Y, desde luego, suele ser frecuente que las actrices de Almodóvar utilicen vestuario elaborado por los mejores creadores: en *Kika*, por ejemplo, Victoria Abril va vestida por Jean Paul Gaultier, con trajes muy inspirados en la estética *punk*. En *Tacones lejanos*, esta misma actriz lleva dos trajes de Chanel, y Marisa Paredes, que interpreta a Becky del Páramo, utiliza ropa de Giorgio Armani. Este mismo

diseñador presta sus trajes de manera gratuita para el personaje de Rosa, interpretado por Rosa María Sardá, en *Todo sobre mi madre*. Según la responsable de vestuario, Sabine Daigeler, gran parte de la ropa de las actrices que intervienen en esta última película es material proveniente de grandes marcas, entre las que también hay que contar a Galiano o Rochas¹¹.

Sin embargo, resulta muy significativo lo distinta que es la concepción del diseño de vestuario en las dos obras de Almodóvar en cuyo equipo técnico está integrada Sabine Daigeler. Una de ellas es *Todo sobre mi madre*, como ya se ha mencionado, y la otra es *Volver*. En esta última película se incluyen unos pocos diseños de Mark Jacobs, Prada o Dolce & Gabbana. Sin embargo, la mayor parte de la ropa de las actrices proviene de mercadillos de los barrios más populares de Madrid, como Vallecas. La vestimenta de Penélope Cruz, que interpreta el personaje de Raimunda en esta película, fue fabricada expresamente para ella siguiendo las pautas estéticas de la ropa de mujer que se suele vender en este tipo de mercadillos¹².

La orientación tan distinta de dos trabajos realizados por la misma diseñadora de vestuario demuestra que, para Almodóvar, la ropa debe estar en función de la psicología y de las circunstancias vitales de sus personajes. La moda proveniente de grandes diseñadores aparece en sus películas sólo si tiene una funcionalidad específica. Los responsables del diseño de vestuario trabajan en los figurines teniendo en cuenta únicamente la definición de estos aspectos en sus guiones. No obstante, en la labor que desarrollan para el director manchego estos profesionales se enfrentan con un desafío considerable: diseñar una ropa que armonice con los decorados, en los que suelen ser frecuentes los colores fuertes.

11 Entrevista a Sabine Daigeler, 19 de abril de 2007.

12 Ídem.

Pero, además de evaluar la dimensión expresiva que adquiere en su obra, para definir la importancia de la moda en el cine de Almodóvar también hay que tener en cuenta la consideración que se tiene de ésta en las historias concebidas por el director. En *La ley del deseo*, una camisa diseñada por Antonio Alvarado se convierte, incluso, en uno de los elementos claves de la narración: el asesinato de Juan (Miguel Molina) por parte de Antonio (Antonio Banderas), y del que es sospechoso Pablo, amante de los dos. En un momento de *Hable con ella*, Lydia le pide a Marco (Darío Grandinetti) que la acompañe a comprar un vestido de Sybila¹³.

Y, desde luego, como otras tantas cuestiones de interés social para la España que refleja en sus películas, la moda también es objeto de menciones paródicas por parte de Pedro Almodóvar. Por poner algún ejemplo de este tipo de tratamiento, en *Mujeres...*, Candela le aclara a Pepa que no puede irse a Málaga, el lugar de Andalucía de donde proviene porque, además de los problemas que le ha causado su relación sexual con el chiíta, tiene el condicionante de ser modelo. En *La ley del deseo*, el policía corrupto interpretado por Fernando Guillén le dice a su hijo, también policía, que le acompaña en la investigación del asesinato de Juan: "No sé por qué te metiste a policía. Con tu tipo estarías mejor de modelo publicitario y ganarías más". Y, por supuesto, la gran parodia del esnobismo asociado al mundo de la moda es la secuencia del desfile incluida en *Matador*, en la que el propio Almodóvar interpreta a Francis Montesinos.

En definitiva, la presencia de la moda como referente resulta un elemento definitorio de la modernidad que caracteriza la obra del cineasta manchego. Pero, además de la contemporaneidad de algunos de sus planteamientos, para evaluar las matrices culturales propias de su

cine también hay que mencionar que muchos de los argumentos característicos en las películas del director manchego resultan sumamente relevantes en el periodo franquista.

La tradición distorsionada: los referentes temáticos procedentes del periodo franquista en el cine de Almodóvar

No es cierto que el cine de Almodóvar elimine el pasado inmediato, como tanto se ha dicho. Eso sí, el director no hace menciones explícitas a los años del franquismo en sus obras, exceptuando el caso de *Carne Trémula* (1997), cuya narración se inicia con el nacimiento del protagonista, Víctor (Liberto Rabal), durante el estado de excepción impuesto en 1970. Sin embargo, uno de los ejes de la filmografía almodovariana es la crítica a las instituciones básicas de la dictadura.

Por una parte, resulta destacable la reiterada aparición de policías corruptos e incompetentes en los guiones del director. El primero de estos personajes es el policía fascista, ignorante y bruto que está casado con Luci y viola a Pepi en *Pepi, Luci, Bom...* Pero también hay policías caracterizados de manera similar en *¿Qué he hecho YO...!*, *La ley del deseo*, *Kika* o *Carne trémula*. Claro símbolo de la represión ejercida durante cuarenta años de dictadura, este tipo de personajes es el que Almodóvar define de la manera más unidimensional en toda su filmografía. Y para evaluar el carácter monolítico de esta representación en su justa medida se puede decir, por ejemplo, que, aunque la figura materna resulta un referente fundamental para el director, eso no impide que incluso las madres aparezcan tratadas de forma distinta en sus sucesivas aportaciones cinematográficas. Además de las figuras maternas con rasgos protectores, como es el caso de Irene (Carmen Maura) o Raimunda (Penélope Cruz) en *Volver*, Almodóvar también incluye en sus guiones madres castradoras y represivas,

13 Según Sabine Daigeler, Sybila es la diseñadora española preferida de Almodóvar por el uso que hace del color. Entrevista a Sabine Daigeler, 19 de abril de 2007.

como Berta (Julieta Serrano) en *Matador*. En la obra de este director incluso hay madres como Lucía en *Mujeres...* que se muestran indiferentes a sus hijos.

Precisamente la madre es un elemento fundamental en otro de los pilares del régimen de Franco que Almodóvar constituye como eje narrativo básico. Se trata de la familia. En el cine del director manchego aparecen familias que podrían haber sido objeto de películas del periodo anterior a la democracia, como en los casos del entorno de Gloria en *¿Qué he hecho YO...!*, la estructura parental del personaje de la hermana Rosa (Penélope Cruz) en *Todo sobre mi madre*, o los integrantes del hogar de Raimunda en *Volver*. Pero la diferencia que se percibe en el cine de Almodóvar es que este tipo de familias tradicionales siempre se rompe de la manera más traumática. Y resulta simbólico a este respecto el asesinato del padre por parte de la figura materna que sucede en *¿Qué he hecho YO...!* En *Volver*, este parricidio se repite dos veces. En uno de los casos, es la abuela Irene la responsable de la muerte de su marido. En el otro la hija, Paula (Yohana Cobo), es quien acaba con la vida de su supuesto padre, Paco (Antonio de la Torre), pero Raimunda, la madre, colabora decisivamente en el encubrimiento del crimen. Se trata de un claro símbolo de que Pedro Almodóvar considera agotada la fórmula de la familia tradicional.

De hecho, las relaciones parentales que realmente funcionan en sus películas son las que se establecen entre personajes que, por sus características, tienen poco o nada en común. Son las circunstancias las que propician, por ejemplo, que el transexual Tina (Carmen Maura) sea elegido como madre por Ada, la niña de *La ley del deseo*, que rechaza a la suya propia, Ada (Bibi Andersen), porque la promiscuidad la había llevado lejos del ejercicio de sus responsabilidades maternas. Esta transformación en la atribución de roles a los miembros de la estructura familiar

La iconografía religiosa también suele ser un elemento constante en su filmografía pero, entre todos los ejemplos posibles, se destacan las vírgenes de los collages que decoran la casa de Ramón (Alex Casanova) y Kika en *Kika*.

se concreta, incluso, en los actores que representan a los personajes: el transexual de la película antes mencionada es interpretado por una mujer, y es un transexual auténtico la persona responsable de encarnar al personaje femenino.

Se puede decir, incluso, que los heterogéneos individuos creados por Pedro Almodóvar combaten su angustia o su soledad asociándose entre ellos. En última instancia, las mujeres que aparecen en *Pepi, Luci, Bom...*, *Mujeres...* o *Todo sobre mi madre* acaban conformando una familia, aunque no exista entre ellas un vínculo consanguíneo.

Este temperamento libertario de Almodóvar en relación con los valores imperantes también influirá en la visión que se da en sus películas de otro de los argumentos más repetidos por el imaginario del franquismo: la religión. Según Daniela Arónica,

La religión es una de las claves más productivas para entender la actitud ambivalente de Almodóvar frente a la tradición y las modalidades mediante las que el cineasta se adueña de los códigos del pasado para construir una nueva identidad, propia y nacional (Arónica, 2005, p. 28).

De hecho, las menciones a la religión son constantes en la obra de Almodóvar. La mayor parte de los personajes que aparecen en su cine expresan una religiosidad acomodaticia o pragmática. Es el caso de la abuela de *¿Qué he hecho YO...?*, que invoca a San Antonio para que su

nuera Gloria no sea tan “perdularia”, o de la niña Ada en *La ley del deseo*, que sólo se dirige a la Virgen para pedirle favores, como un trabajo para ella y para Tina, o que Pablo, al que creen muerto, resucite.

Precisamente la Cruz de Mayo ante la que suelen rezar Ada y Tina, en la que se incluyen elementos como una foto de Marilyn Monroe, resulta un claro símbolo de la mezcla de lo sagrado y lo profano que caracteriza el fenómeno religioso en el cine de Almodóvar. Las monjas “Redentoras humilladas” de *Entre tinieblas* se identifican tanto con las pecadoras a las que quieren redimir, que ellas mismas consumen drogas o escriben novelas escandalosas. Un claro ejemplo, el de esta película, de la perspectiva lúdica desde la que Almodóvar suele atacar la hipocresía propia del catolicismo más retrógrado.

La iconografía religiosa también suele ser un elemento constante en su filmografía pero, entre todos los ejemplos posibles, se destacan las vírgenes de los *collages* que decoran la casa de Ramón (Alex Casanova) y Kika en *Kika*. En estos *collages*, en los que las vírgenes aparecen al lado de mujeres desnudas, se aprecia un claro sincretismo que resulta muy próximo a las prácticas de piedad popular tan características en España. Pero, además, es importante destacar que tanto éste como otros ejemplos de iconografía religiosa que aparecen en el cine de Almodóvar muestran un componente *kitch* significativo de la influencia estética del pop.

Más allá de la perspectiva lúdica o del uso de la iconografía, la religión es objeto también de alusiones más dramáticas. Los personajes del padre Constantino en *La ley del deseo*, o el padre Manolo en *La mala educación*, suponen una clara referencia negativa a la niñez de Almodóvar en un colegio de curas. Y, por supuesto, otro personaje que sirve para ejemplificar esta visión sin matices del fenómeno religioso en los guiones del director es Berta en *Matador*. Esta mujer per-

tenece a una organización religiosa y sólo tolera la permanencia de su hijo en su casa si sigue los preceptos establecidos por la organización¹⁴.

El reflejo del fenómeno religioso pone de relevancia que la personalidad de Almodóvar es un claro resultado de la herencia del catolicismo. Pero es que, además, esa importancia también se destaca en el comportamiento ritualizado que define a algunos de los personajes de sus películas: ritual es la forma en la que Ramón necesita fotografiar el acto sexual mientras lo está practicando con Kika; ritual es la vuelta de Leo a sus orígenes en el pueblo para intentar salir de la crisis que la afecta en *La flor de mi secreto*, ritual también es la forma en la que Benigno repite de manera sistemática todas las actividades que a Alicia le gustaba hacer antes de quedar en coma en *Hable con ella...*

A través de la práctica del rito, como reflejo de una forma de espiritualidad de claras raíces paganas, los personajes almodovarianos intentan invocar el favor de las fuerzas divinas que rigen el mundo. Y ese sentido ritual que rige el comportamiento de sus personajes se acentúa aún más cuando Almodóvar hace referencia al toreo. Tanto en *Matador* como en *Hable con ella*, se trata de un símbolo de pasión y muerte¹⁵.

Además, en *Matador* hay una secuencia en la que María asesina a uno de sus amantes mientras se escucha la voz en *off* de Diego describiendo el arte de matar durante una clase a sus

14 El comportamiento de Berta también es satirizado por Almodóvar en una de las escenas de la narración: el personaje ve la silueta del cuerpo desnudo de su hijo Ángel a través de la puerta de cristal del cuarto de baño. Justo en el plano posterior, se la muestra en su dormitorio atándose un cilicio al muslo. La frase que pronuncia mientras tanto, “No gano para medias”, sirve como contrapunto irónico, porque añade una dimensión frívola y consumista a la acción del personaje de flagelarse para evitar los pensamientos impuros. Desde luego, en todo este fragmento de *Matador* también está inherente un cierto matiz de deseo incestuoso por parte de la religiosa Berta.

15 De hecho, en ambas películas se produce la muerte del personaje que practica el toreo. Se puede considerar, pues, que en la ceremonia del toreo, tal y como la representa Almodóvar, el enfrentamiento entre el matador y el toro determina una relación simbólica entre el sexo y la muerte que se expresa en todas sus consecuencias (Conteris, 2004).

alumnos de la escuela taurina. En *Hable con ella* es una mujer, Lydia, la que se ha introducido en una profesión tradicionalmente reservada para los hombres. Ambos ejemplos ponen de relevancia la manera en la que Almodóvar reformula un referente cultural que durante el periodo franquista había sido considerado símbolo de superioridad masculina.

La representación de la que es objeto el toreo sirve para reiterar una vez más la nueva definición de todo lo hispánico que se lleva a cabo en la obra cinematográfica del director manchego. Todas las referencias culturales procedentes de Andalucía habían sido asimiladas a lo hispánico durante el franquismo, y precisamente el cine había servido como instrumento privilegiado para ello. De hecho, durante la dictadura, el género musical de ambiente y referencias andaluzas se utiliza como instrumento de control social dado que su marcado carácter costumbrista suscitaba consenso y diluía cualquier tipo de disidencia.

Como influencia de este tipo de manifestación genérica, en el cine de Almodóvar se desarrollan números musicales como la copla andaluza "La bien pagá" que suena con la voz del cantante Miguel de Molina y es escenificada por Pedro Almodóvar y Fabio McNamara en la televisión mientras Gloria hace el amor con su marido sin ningún placer en *¿Qué he hecho YO...?*

Pero la importancia de lo andaluz como elemento asimilado a la tradición hispánica suscita muchas más referencias en la obra cinematográfica almodovariana. Algunas de estas menciones son puntuales, como cuando Kika decide llevar a Montilla (Córdoba) a un chico que ha encontrado en la carretera con el coche estropeado. En este caso, de todas maneras, deseosa de rehacer su vida tras haber sufrido una violación, y desencantada de su relación con Ramón, Kika viaja hacia el sur de España con un hombre nuevo, como quien va en busca de una nueva vida.

También de Andalucía provienen los dos amantes de Pablo en *La ley del deseo*, más concretamente de la costa de Cádiz. Cuando Pablo mira la foto del hombre al que ama, Juan, al lado del faro de Trafalgar, está contemplando también un lugar utópico.

Y, sin embargo, a pesar de esta asimilación del espacio andaluz con la utopía, el criterio que Almodóvar elige para representar la imagen de Andalucía es muy similar a otras etapas anteriores del cine español. Así se muestra en el caso del pueblo blanco de calles estrechas al que llega Pablo para encontrarse que Juan ha sido asesinado, en *La ley del deseo*. En esta misma película, Antonio vive en Jerez en una casa con patio central y paredes blancas que también podría haber aparecido en cualquier película del franquismo. La ciudad de Córdoba, por otra parte, se identifica en *Hable con ella* por su monumento más arquetípico y reconocible, la mezquita, que se muestra en la secuencia en la que Lydia y Marco llegan a la ciudad para la corrida de toros.

Pero, si el espacio andaluz es identificado a través de elementos muy convencionales, no ocurre lo mismo con el uso del que son objeto los iconos procedentes de Andalucía. De hecho, la estética de la "movida" se había definido en los años ochenta por la integración de elementos provenientes de la tradición folclórica, y así ocurre también en el cine de Almodóvar. Ya se ha mencionado la mezcla de estilo punk y pendientes de sevillana que caracteriza el vestuario de Bom. Pero en *Pepi, Luci, Bom...* también hay un momento en el que los personajes femeninos asisten a una exposición pictórica de Los Costus en la que se incluyen cuadros de mujeres vestidas a la manera andaluza.

Además, esta misma mezcla de modernidad y tradición también se percibe en algunos personajes andaluces que aparecen en las películas de Almodóvar. Es el caso, sobre todo, de Candela

en *Mujeres...* Este personaje proviene de Málaga, lo mismo que la actriz que la interpreta, María Barranco, y mantiene el acento propio del sur de España. Además, aunque ejerce la profesión de modelo, su comportamiento es más propio de uno de los personajes femeninos que aparecían en los musicales de los años treinta, que de una mujer moderna. La estética del personaje de Candela es absolutamente moderna, con pendientes de cafeteras en vez de aros de sevillana, pero el personaje se define por una ingenuidad muy anacrónica.

En definitiva, en el cine de Pedro Almodóvar, los platos de la gastronomía andaluza como el gazpacho se cocinan para asesinar a un amante infiel, como hace Pepa en *Mujeres...*, aunque luego sólo sirvan para dejar dormidos a personajes principales y secundarios en el salón de la protagonista. Además, las prácticas religiosas tradicionales para los andaluces, como las cruces de Mayo, se convierten en altares paganos en los que la imagen de Marilyn Monroe sustituye a la estampa tradicional de la virgen, como ya se ha descrito en el caso de *La ley del deseo*.

También en estas referencias culturales, como en todo el resto de su cine, Pedro Almodóvar ejerce una fuerza que todo lo transforma. Los colores del deseo que tiñen su mirada son el instrumento que define este universo tan personal y, a la vez, tan puramente español, que se ha ido construyendo en su cine desde hace ya más de veinte años.

Referencias y otras fuentes

Aronica, D. (2005). Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español. En

Fran Zurián y C. Vázquez Varela (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar* (pp. 57-80). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Conteris, H. (2004). Ritual de sexo, amor y muerte en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar, *Letras Hispánicas*, 1, 2-9.

D'Lugo, M. (2004). El extraño viaje alrededor del cine de Almodóvar. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 3, 287-300.

Diario de rodaje de *Volver* (en línea). Disponible en <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/diario01.htm> [Fecha de consulta 10 de junio de 2007].

García de León, M. A. y Maldonado, T. (1989). *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.

Maldonado, T. (1990). La estética del cine de los ochenta. En M. A. García de León y otros, *El cine de Pedro Almodóvar y su mundo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Molina Foix, V. (1993). *El cine estilográfico*. Barcelona: Anagrama.

Zurián, F. A. (2005). Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana. En Fran A. Zurián y C. Vázquez Varela (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar* (pp. 21-44). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.