

Risa, tragedia y crimen. Imaginarios públicos en los géneros fílmicos de Pedro Almodóvar

1. Los géneros de la ficción: una imagen de la vida.

Cualquier acercamiento a una obra de ficción, muy especialmente en el caso del cine, debe partir de una cuidadosa reflexión sobre la cuestión de los géneros, más aún en el caso de Pedro Almodóvar, cuya filmografía se obstina persistentemente en la disolución de sus fronteras, y establece un peculiar y promiscuo diálogo entre la seriedad y la risa, el melodrama y la comedia. Como punto de partida, debemos rechazar cierta concepción de los géneros como estructuras narrativas, arquetipos formales o constantes icónicas, en lugar de atender a la conexión del relato con la vida y nuestros imaginarios simbólicos y culturales. El teórico Mijaíl Bajtín reformuló la idea de géneros literarios para aludir al *cronotopo*, “una categoría de la forma y el contenido en la literatura” (1989: 237), un concepto que incluye héroe y palabra, es decir, la imagen del ser humano y el género del discurso. El cronotopo no es una idea o una descripción formal, ni un concepto abstracto, sino una imagen de la vida^[1]. Así, Bajtín describe el cronotopo de la aventura para hablar de la novela griega, el de la plaza pública, el del idilio familiar o el de las costumbres; mientras que, para la novela moderna, utiliza el cronotopo del camino para hablar de la novela de viajes, del castillo para aludir a la novela histórica, del salón para la novela de Balzac o de la ciudad provinciana para Flaubert. Pero lo más interesante de este planteamiento no es tanto el catálogo concreto de cronotopos que enumera, sino el hecho de concebir los géneros como un universo simbólico que es, a su vez,

espejo fiel del imaginario y los valores que configuran nuestra mirada para el mundo. De hecho, para la filosofía dialógica a la que, de algún modo, se adscribe Bajtín, los seres humanos aprendemos las normas que rigen el curso de la vida, y logramos dar sentido a la complejidad de los acontecimientos, a través de la palabra, el relato, las ficciones. Por tanto, las historias nos permiten construir mapas de la realidad, horizontes de sentido en el caos de los fenómenos que nos rodean, un universo de valores e identidades compartidos para constituirnos como individuos y como sociedad. Así, cada género cumple determinadas funciones, describe la esfera de lo privado –la familia– o de lo público –el poder, la ley–, juega con las líneas de lo permitido y lo no permitido, ofrece una determinada imagen del héroe o el antihéroe, legitima o deslegitima una organización social, refuerza o liquida valores existentes.

Este modo de entender la ficción, tanto literaria como artística o audiovisual, resulta extremadamente útil para analizar el modo en que Almodóvar reescribe determinados géneros desde su visión personal y el contexto histórico en que trabaja; el papel de la risa y la comedia en su cine; su acercamiento a fórmulas de la tradición popular como la picaresca, el sainete o el vodevil; su peculiar utilización de los esquemas del melodrama y el idilio; o incluso del universo del crimen y, por tanto, la cara oscura de la épica, el antihéroe. Solo desde la comprensión del relato como un entramado del imaginario simbólico, como una actualización de los mitos que articulan nuestra mirada sobre el mundo, podemos acceder a la obra de un creador que entiende el cine como un artificio, una ficción narrativa y estética, con la que construye un retrato personal del mundo, a partir del entramado de historias y relatos heredados del pasado. Porque, como acertadamente apuntó Agustín Sánchez Vidal,

Los símbolos y mitos (...), al estructurarse en forma de relatos, constituyen la urdimbre que vertebra nuestras

estructuras mentales, la trama de relaciones que nos permite orientarnos de un modo selectivo y ordenado por esa confusión que constituye la realidad en bruto. Hasta tal punto que (...) quizá el papel de los auténticos poetas y artistas consista en descubrir y tender relaciones inéditas que nos ayuden a concebir el mundo de un modo más rico y entramado (2011: 86).

Todo texto cinematográfico se integra en un género[21], y cada género incluye una determinada imagen de la vida, un universo simbólico de los valores que articulan una sociedad, tanto en la esfera privada como en la pública. Los distintos géneros traslucen la esfera de significados, conceptos del bien y el mal, del héroe y el antihéroe, modos de organización, estructuras de relación y poder, valores individuales, familiares y colectivos, que anidan en una determinada sociedad y en un momento histórico. Detrás de cada género fílmico, existe una determinada mirada sobre el individuo, la familia, la sociedad, el poder, y una cartografía simbólica y moral del mundo en que vivimos. Por tanto, los géneros son espejos de nuestros imaginarios colectivos, de nuestra esfera pública y nuestros mitos colectivos.

Esbozado este punto de partida, podemos afirmar que los géneros que fundamentan la poética almodovariana son, principalmente, la comedia, el melodrama y el cine negro[31], en un peculiar juego de mestizaje y contaminación, recuperación y negación, entre unos y otros. La tríada en la que se mueve el cine del manchego está muy relacionada con el significado profundo de su cine, la actualización de los géneros populares para construir un imaginario acorde con la sociedad plural y moderna de la democracia, superadora del trauma jerárquico y autoritario de la dictadura; un espacio simbólico donde la diferencia y la diversidad puedan encontrar hospedaje. Almodóvar utiliza la risa como mecanismo de deslegitimación de unos valores establecidos que considera caducos, dogmáticos y autoritarios; reinterpreta el melodrama

como imaginario de construcción de la identidad personal y familiar, para proponer una 'extraña familia' renovada, abierta a la integración del diferente, el otro tradicionalmente excluido; y, en tercer lugar, explora el escenario del crimen y el *film noir* para diluir las fronteras entre lo admisible y lo prohibido, el retrato del fuera de la ley, el pícaro marginal que aspira a alcanzar el premio del reconocimiento, su reinserción en la comunidad. Y todo ello estará construido a partir de múltiples subgéneros de la cultura popular, desde la picaresca al sainete, pasando por el vodevil o la zarzuela, la revista y la novela sentimental, hasta el folletín y las radionovelas; relatos que se verán a su vez atravesados por la iconografía tradicional hispana, desde el costumbrismo religioso, hasta la música folclórica o las postales taurinas.

2. El gazpacho y la risa: triturado de géneros cinematográficos.

Si bien la risa atraviesa, como una clave simbólica, toda la obra almodovariana, resulta obvio que no todo su cine se ciñe a los límites de la comedia. En consonancia con la estética propia de la posmodernidad, de la propensión actual a la reescritura de textos y a la apropiación de materiales ajenos, así como la querencia de los géneros de la risa popular por la hibridez y el mestizaje, el cineasta manchego gusta de la revisitación de géneros, de jugar con su mezcla y sus contaminaciones mutuas[\[4\]](#). Una receta que deriva, con frecuencia, en el triturado de ingredientes difíciles de conjugar, pero que provoca sorprendentes juegos de estilo, y ofrece relecturas y variaciones sobre sabores conocidos. Los géneros audiovisuales nunca se presentan puros y homogéneos: la mezcla de códigos y la vulneración de sus normas son las vías a través de las cuales estos marcos simbólicos se han desarrollado en el tiempo. Aunque la amalgama genérica no es en absoluto un paradigma exclusivo del cine reciente[\[5\]](#),

resulta innegable que esta tendencia se ha vuelto omnipresente en estas décadas de eclecticismo posmoderno.

Para Almodóvar, los géneros cinematográficos son un material de trabajo en el que inscribir ciertas temáticas, un determinado universo visual y estético, una dinámica específica de relación entre personajes y, finalmente, unos esquemas narrativos con los que moldear las expectativas del público, bien para confirmarlas, bien para romperlas. Ese juego de expectativas se complica con la mezcla de diversos géneros, habitualmente uno serio –por lo general, el melodrama, pero también el *noir*–, y uno humorístico –la comedia, la sátira, la parodia–, entremezclados con diversos subgéneros. En efecto, Almodóvar ha realizado películas cercanas al melodrama más puro, como *La flor de mi secreto* [Fig: 1, 1995], que bebe de clásicos como *Cat on a Hot Tin Roof* [Brooks, 1958] y también otras próximas al *noir* policíaco más estricto, como *Carne trémula* [1997]. Sin embargo, en la primera el humor aparece de forma recurrente, y la segunda deriva en un desbocado melodrama. Junto a estos géneros preferentes, se ha aproximado a subgéneros sorprendentes, como la comedia adolescente en *Laberinto de pasiones* [1982], el cine religioso en *Entre tinieblas* [1983], el cine *gore* en *Matador* [1985], el musical en *Tacones lejanos* [1991]–con las actuaciones de Becky del Páramo y de *Femme Fatale*, junto a la coreografía en la cárcel [68'37]–, el cine dentro del cine en *La mala educación* [2004], e incluso el fantástico en *La piel que habito* [2008].



Fig. 1: Proyecciones del deseo femenino. *Cat on a Hot Tin Roof* [Brooks, 1958] y *La flor de mi secreto* [Almodóvar, 1995, © El Deseo].

La relectura de todos estos géneros ha tenido, para Almodóvar, su referente más evidente y directo en el cine de género por excelencia, es decir, el cine clásico de Hollywood. El cineasta ha recordado en multitud de ocasiones la importancia que, en su infancia, tuvo la recepción del cine comercial estadounidense [\[6\]](#), y el impacto que le produjo el descubrimiento de los clásicos de la comedia, el *western*, el *film noir* o el melodrama, ya en su juventud, en sus sesiones casi diarias en la Filmoteca. La referencia al cine del clasicismo norteamericano, le permite articular un triple juego de referencias: por un lado, formular un discurso distanciado y crítico sobre esos referentes, en una actitud típicamente europea y característica de la política de los *auteurs* [\[7\]](#); en segundo término, poner en marcha las estrategias típicas de la intertextualidad, apropiación y parodia, específicas de la estética posmoderna y el paradigma artístico reciente [\[8\]](#); y, por último, ‘triturar’ esos modelos con los géneros, principalmente cómicos, de la tradición popular hispana, en una mixtura completamente original y en una operación que es, pese a su aparente ligereza, especialmente sofisticada [\[9\]](#). Al contrario de lo que han sostenido algunos defensores del elitismo hermético, como Vicente Sánchez-Biosca [\[10\]](#), esa reescritura nunca es banal ni superficial, sino que suscita interesantes lecturas sobre la evolución del imaginario colectivo y simbólico, sobre el nuevo contrato social –público– y los valores familiares –privados– en un contexto pluralista, sobre la modificación de los roles de clase y género en la modernidad líquida, sobre los cambios en la consideración artística de lo alto y lo bajo, y sobre la posibilidad de construir discursos marginales en el actual mercado hegemónico y global.

Como detallaremos a continuación, Almodóvar siente especial atracción por tres géneros del cine clásico de Hollywood, géneros que renueva, reformula y entremezcla con las raíces de la tradición hispana. En primer lugar, como es evidente, la comedia clásica, desde la *screwball comedy* hasta las formas

más ácidas y tardías de Stanley Donen o el último Billy Wilder. Después, el melodrama, quizás el género más transitado por su cine, especialmente en la obra de Douglas Sirk. En tercer lugar, el cine negro, el espacio de la quiebra de la ley. En cualquier caso, la comedia hollywoodiense siempre está reelaborada desde las tradiciones nacionales: el sainete, la picaresca, el vodevil o el esperpento. Mientras el melodrama y el *film noir*, géneros en principio pertenecientes a la seriedad, a la legitimación de los valores convencionales de lo privado –las relaciones amorosas y familiares– y lo público –lo prohibido, el crimen–, están siempre transfigurados por Almodóvar desde la óptica de la risa. Bien porque la película bascula de lo serio a lo cómico, habitualmente a través de los géneros de la tradición popular hispana; bien porque esa seriedad está construida desde una perspectiva paródica, grotesca, que pone en cuestión los valores canónicos del género. Así, incluso en los ejemplos más canónicos de género ‘clásico’ en Almodóvar, en sus películas más aparentemente ‘serias’, en sus melodramas más obvios, emerge siempre el universo de lo popular y la risa a través de la tragicomedia, de la sátira o la parodia; es decir, la celebración festiva de la vida y la restauración de la igualdad originaria[\[11\]](#).

3. Risa: De la comedia de Hollywood al sainete popular hispano.

A lo largo de su carrera, Almodóvar ha reiterado en multitud de ocasiones su fascinación y veneración por la comedia clásica norteamericana. Como ha señalado en ocasiones, se trata del cine con el que creció durante su infancia en Cáceres. Allí pudo ver las comedias de Frank Tashlin y Stanley Donen, una vertiente más amable y pop del género. Más tarde descubriría a los grandes genios del género, de Ernst Lubitsch a Mitchell Leisen; pero, sobre todo, a quien considera su maestro, Billy Wilder. En efecto, según reconoció a Nuria Vidal, “el que más me interesa de todos es Billy Wilder.

Wilder resume claramente todo lo que me interesa del cine. (...) Es el maestro de la comedia crítica como *The apartment* [1960] o la comedia puramente disparatada y repleta de cosas tipo *Some like it hot* [1959]" (1990: 231). Del genio norteamericano aprendió las inmensas posibilidades críticas de la 'comedia de costumbres', el gusto por los diálogos vertiginosos, los 'apartes' y los comentarios ácidos de la *screwball comedy*, la importancia del subtexto, y el juego de escenas paralelas típico de la opereta vienesa –y base del artificio narrativo cinematográfico–[\[12\]](#). También está presente en el cineasta manchego la mirada bondadosa hacia sus personajes, su insistencia en conducirlos a una situación desesperada y ridícula, para concederles una cierta victoria final, aunque sea pequeña e íntima. No es de extrañar que el director austríaco reconociera que, al ver *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, había recuperado, por primera vez en mucho tiempo, el deseo de volver a rodar. Almodóvar conserva con cuidado y discreción el recuerdo de los encuentros que mantuvieron en Los Ángeles, así como el consejo que recibió: que nunca aceptara rodar en Hollywood, o perdería su libertad creativa[\[13\]](#). Billy Wilder no es, sin embargo, el único director de la comedia norteamericana a quien el manchego reconoce como referente personal. Así, ha aludido a Mitchell Leisen o Gregory La Cava, quienes incidían en una vertiente más melodramática y romántica[\[14\]](#). En cualquier caso, los paralelismos entre la comedia clásica y el cine del manchego son numerosos. Podemos escuchar los ecos del suicidio fallido por amor de *The Apartment* de Billy Wilder [1960] en la desesperada Leo de *La flor de mi secreto*; el vino de bayas con arsénico, estrictina y 'una pizca de cianuro' de *Arsenic and Old Lace* de Frank Capra [1944] en el gazpacho con somníferos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; o la desinhibida cabaretera que se refugia, huyendo de la mafia, con los engolados académicos de *Ball of Fire*, de Howard Hawks [1941], en la irrupción de la bolerista Yolanda Bell al convento de *Entre tinieblas* [Fig. 2], donde además encontramos un tigre llamado 'Niño' [Fig. 3], que inevitablemente remite al felino

de *Bringing up Baby*, del mismo Hawks [1938], y que Almodóvar retomará en *La piel que habito*.



Fig. 2: La cabaretera escondida. *Ball of fire* [Howard Hawks, 1941] y *Entre tinieblas* [Almodóvar, 1983, © El Deseo].



Fig. 3: Fieras domésticas. *Bringing up Baby* [Hawks, 1938] y *Entre tinieblas* [Almodóvar, 1983, © El Deseo].

Junto a esta comedia clásica norteamericana, otro influjo importante en el universo almodovariano, sobre todo en sus primeras películas, tiene que ver con la corriente *pop* y *underground* que protagonizaron, a finales de los sesenta y en los setenta, autores como John Waters, Russ Meyer o Paul Morrissey, colaborador habitual de Andy Warhol en su *Factory* de Nueva York [\[15\]](#), así como Richard Lester, en el contexto británico. El humor absurdo, irreverente e iconoclasta de películas de John Waters como *Pink flamingos* [1972] o *Female*

trouble [1974], con su estética *camp* y su extravagante gusto por el exceso y el travestismo, influyó decisivamente en el cine inicial del manchego, como muestran los cortometrajes que realizó en los años setenta y el largometraje en superocho, *Folle, folle, fólleme Tim!*, realizado en 1978. Según confesaba el propio cineasta a propósito de Patty Diphusa, su *alter ego* y protagonista de sus escritos en *La luna* durante los primeros ochenta, “además de las chicas descarriadas de Warhol-Morrissey y de la primera Divine, (...) Patty pertenece a la estirpe de la Lorelei de Anita Loos, a la de Holly Golithly” (Almodóvar 1991: 10). Por su parte, el cine de Warhol y Morrissey, desde *Chelsea girls* [1966] a *Flesh* [1968], estaba más volcado en un retrato sociológico de los ambientes alternativos y marginales de los circuitos artísticos neoyorkinos y de una cierta juventud, volcada en la celebración lúdica de la liberación sexual y las drogas. De esta amalgama de referentes contraculturales nacería un título como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, con personajes como la desprejuiciada y libérrima Pepi, la agresiva Bom con su estética *punk*, la alocada y excesiva travesti Rossy—encarnada por un inefable Fabio McNamara— o la presencia de las Costus, pintores gays, entre una pléyade de ‘modernos’, todos ellos herederos del *pop* ácido y rebelde del universo warholiano [16]. En cierto sentido, el entorno de la ‘movida’ se convirtió, con la institucionalización del movimiento en los años ochenta, en una réplica hispana y castiza de la *Warhol Factory* [17], e incluso el propio Almodóvar terminaría por construir una factoría similar [18]. De hecho, es conocido que, con motivo de la visita del artista *pop* a España, en enero de 1983, para visitar su exposición en la galería de Fernando Vijande y realizar algunos encargos, Andy Warhol preguntó a nuestro cineasta el motivo de que se lo presentaran una y otra vez como el ‘Warhol español’. El cineasta confesó, avergonzado, que probablemente se debía a que “en mis películas yo también saco travestis y drogadictos” (Almodóvar 2011: 9) [19]. Por último, el *pop* británico, loco y festivo, de Richard Lester, es una referencia evidente en la disparatada y

divertida persecución final de *Laberinto de pasiones*, camino del aeropuerto [82'15]. Con el tiempo, Almodóvar dejaría atrás este humor paródico y estrafalario, el 'mal gusto' del *kitsch* y el travestismo del *camp*, pero su presencia puede rastrearse aún en muchos personajes de su filmografía, como Andrea Caracortada en *Kika* [1993], la Agrado de *Todo sobre mi madre* [1999], Paquito en *La mala educación* o el 'Fajas' de *Los amantes pasajeros* [2013].

La doble herencia de la comedia clásica de Hollywood y del humor excesivo y *camp* del *underground*, aparece en el cine del manchego atravesada por la tradición cómica popular hispana, en géneros de raigambre folclórica como el celestinismo y la novela amorosa, la picaresca, formas del teatro breve como el entremés y el sainete, la astracanada y el esperpento. Ese cruce entre lo foráneo y lo propio, entre el cine clásico y la tradición cultural nacional, se convierte en un signo característico y definitorio de la risa almodovariana, que la distingue de otras manifestaciones de la comedia en el cine contemporáneo. Así, encontramos rasgos clasicistas en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, quizás su película más deudora de la comedia hollywoodiense [Fig. 3], con su tono de alta comedia, ambientada en áticos de lujo –evidentes ecos de *How to Marry a Millionaire* [Negulesco, 1953], título a su vez citado en *Todo sobre mi madre*– y protagonizada por la élite social, diálogos vertiginosos, malentendidos y encuentros azarosos; sin embargo, esos rasgos conviven la tradición de la risa hispana, como en el lenguaje sainetesco de Pepa, en detalles costumbristas como el gazpacho –con somníferos–, en pícaras como Candela, en personajes esperpénticos como Lucía, o en 'tontos' de la tradición popular como la portera entrometida o el estrafalario conductor del 'taxi-mambo'. Por tanto, el modelo anglosajón, en su versión clásica y en la *pop*, aparece siempre tamizado por los géneros literarios, teatrales y artísticos de la tradición hispana, y reelaborados a la luz de los paradigmas estéticos y creativos de la vanguardia posmoderna.



Fig. 4: Áticos lujosos, comedia sofisticada. *Cómo casarse con un millonario* [Negulesco, 1953] y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Almodóvar, 1988, © El Deseo].

Por último, cabe señalar que el humor de Almodóvar está jugando permanentemente con dos elementos que, a priori, podrían parecer contradictorios y que, sin embargo, se han convertido en rasgos definitorios e inconfundibles de su cine. Por un lado, su capacidad para enlazar lo cómico y lo serio sin cesuras ni solución de continuidad, en una mezcla sorprendente y, con frecuencia, desconcertante. Su cine posee una rara habilidad para bascular de la comedia al melodrama o al *film noir*, del humorismo al patetismo, de temas dramáticos o incluso dolorosos, al humor descarnado, del sufrimiento más intenso a la risa. Así, por ejemplo, en *Todo sobre mi madre*, el cineasta se mueve de la conmovedora escena en que Rosa, joven monja embarazada y seropositiva, recibe la visita de su madre, una mujer conservadora que ha renegado de su hija [70'18], al durísimo diálogo de ésta con Manuela sobre su hijo muerto [72'30], y de ahí al extravagante y desternillante monólogo de la transexual Agrado en el teatro, detallando sin complejos, en número y coste, las distintas operaciones que ha sufrido para llegar a ser quien es [73'09]. Por otro lado, el cineasta juega además con los límites 'soportables' del humor abordando, desde el marco estético de la risa, temas y situaciones como la enfermedad, la muerte y la pérdida, los celos o la venganza, el secuestro o la violación; cuestiones

de extrema seriedad que, en principio, no deberían ser tratadas de manera humorística[20]. Este interés por explorar las fronteras de la risa y la capacidad del espectador para soportar un enfoque cómico de asuntos graves o incluso traumáticos, que deberían quedar al margen de lo risible, alcanzó extremos polémicos en el paródico secuestro de Marina en *iÁtame!* [1990], los sucesivos chistes de la protagonista de Kika mientras es víctima de una interminable violación –“oye, es que esto no es un rodaje, es una violación auténtica” [51’40]– o el *tour de force* de la frase final de *La piel que habito*, cuando el protagonista regresa al negocio familiar, tras años desaparecido, ya convertido en Vera, y se presenta con la controvertida frase: “soy Vicente” [110’38], abandonando al espectador en un territorio extraño entre lo sublime y lo ridículo, el horror y la risa, un espacio conscientemente indefinido y definitivamente incómodo. Y, tal vez, como defendemos en este estudio, esta mixtura imposible de carcajada y conmoción, solo sea posible en un contexto que hereda el humorismo oscuro, el carácter grotesco y esperpento, de cierta veta literaria y artística descendiente de los géneros tradicionales hispanos. En definitiva, podemos sostener que la comedia es, para Almodóvar, no sólo un género vinculado a la risa y a lo popular, sino un modo de mirar la vida, con su rostro alegre y, también, con el sufrimiento y el horror que la realidad, inevitablemente, alberga. Quizás sea precisamente esta habilidad para retratar el dolor de la vida con una mirada luminosa, capaz de arrancar una sonrisa, uno de sus más sorprendentes hallazgos y la marca más definitoria de su peculiar estilo como cineasta.

4. Tragedia: el melodrama familiar y su parodia idílica.

Otro de los géneros primordiales del imaginario almodovariano es, por supuesto, el melodrama. Tras realizar dos disparatadas comedias vinculadas a la atmósfera festiva y carnavalesca de la ‘movida’, Almodóvar se encierra con su equipo de rodaje en

un convento para filmar una historia intimista de mujeres, titulada *Entre tinieblas*. Siguiendo el camino sugerido por Pepi a Bom en el plano secuencia final de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, el cineasta marca un giro desde la comedia urbana *pop* al tono intimista y melodramático los boleros[21], del *punk* estridente al universo de los sentimientos y las emociones, de las calles a los interiores del hogar, un territorio que ya no abandonará nunca[22]. El referente para el melodrama almodovariano se encuentra, por supuesto, en el cine clásico estadounidense[23]. Más en particular, en la época dorada del género, con los denominados *women's films* dirigidos por cineastas como King Vidor, Douglas Sirk, Frank Borzage o John M. Stahl. Se trataba de películas dirigidas a público femenino, hasta el punto de que, en Estados Unidos, se programaban en sesiones matinales, un horario apropiado, en aquella época, para las amas de casa[24]. La presencia del género en la filmografía almodovariana es abundante. A veces, de forma explícita, como la escapada de la abuela y el nieto para ver *Splendor in the Grass* [Kazan, 1961] en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* [64'32]; o la secuencia de *Duel in the Sun* [Vidor, 1946] proyectada en un cine en *Matador* [35'49]; o las imágenes del doblaje de *Johnny Guitar* [Ray, 1954] en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [4'28]; hasta el visionado televisivo de *All About Eve* [Mankiewicz, 1950] en el inicio de *Todo sobre mi madre* [4'05]. En otras, la alusión es implícita, a través de robos o apropiaciones formales –la fotografía de *Black Narcissus* [Cardiff, 1947] para la imagen de las monjas de *Entre tinieblas*–, narrativos –los obsesivos celos y el deseo de *Leave Her to Heaven* [Stahl, 1945] en *Carne trémula*–, verbales –*Casablanca* [Curtiz, 1942] en *La flor de mi secreto*–, o visuales –la caída de las escaleras de la protagonista en la mencionada *Leave Her to Heaven* o del padre en *Written in the Wind* [Sirk, 1955], replicadas en el ‘accidente’ doméstico de Lena en *Los abrazos rotos* [Fig. 5, 2009]–[25]. Por otro lado, el melodrama clásico presentaba, sobre todo en películas de Sirk como *All that Heaven Allows* [1955], un sofisticado

tratamiento visual, en la puesta en escena, en el juego cromático entre decorados, *atrezzo* y vestuario, así como en una fotografía de colores saturados y contrastados. Es un género que gusta de lo artificial, lo sofisticado, la exageración estética y visual, una teatralidad que siempre ha interesado a Almodóvar. En efecto, como afirma el cineasta,

Si hay algo que necesita del artificio, de la elaboración y del trabajo, es un melodrama. No porque necesite más adorno. Si en una película de Douglas Sirk se abre la cortina, se infla y entra una bocanada de nieve iluminada con una luz especial. Todo eso es muy artificial, lleva mucho tiempo y hay que saber hacerlo muy bien. Y eso tiene que ver con el melodrama y con crear sensaciones de la naturaleza y emociones (Cobos y Marías 1995: 139).



Fig. 5: Escaleras y castigo en el melodrama. *Leave Her to Heaven* [Stahl, 1945] y *Los abrazos rotos* [Almodóvar, 2009, © El Deseo].

Almodóvar encuentra en los clásicos del melodrama un referente desde el que construir su particular universo estético, retomando muchos de sus rasgos visuales y narrativos, y reescribiéndolos desde su mirada personal. El melodrama clásico estadounidense es, por supuesto, un género serio, legitimador de los valores sociales y familiares de la tradición patriarcal, y además excluye completamente el humor [\[26\]](#). Heredero tardío de la tragedia ática y del

melodrama ilustrado, el género se articula en el Hollywood clásico como un texto habitualmente conservador, maniqueo y sentimental. Pero el director lo reescribe extremando los elementos más serios y patéticos, convertidos así en parodia, e introduciendo el humor a través de mecanismos generalmente vinculados a la tradición popular y carnavalesca hispana, como el sainete. Más aún, Almodóvar se permite bascular con frecuencia hacia modelos tragicómicos de corte popular, como el folletín, con su sentimentalismo exacerbado y su gusto por lo escabroso[27]. De este modo, un género reaccionario como el melodrama, es reformulado –travestido– en su cine para articular valores nuevos, incluso subversivos[28]. Un ejemplo evidente aparece en *Tacones lejanos*, un melodrama de apariencia visual clasicista[29] que aborda el conflicto entre una madre, la cantante de éxito Becky del Páramo, y su hija Rebeca. En el planteamiento narrativo, son evidentes los ecos de *Imitation of life* [Sirk, 1959], pero esa herencia va a ser reelaborada con una nueva escala de valores, con la aparición en escena del transformista –y juez– *Femme Letal*, y su ambigüedad sexual. Pero aparece además el humor de forma escatológica, incluso vulgar, por ejemplo, en el intercambio de ‘tetas’ entre la madre y su imitador [Almodóvar, 1991: 26’15], o en el –inoportuno– protagonismo que adquieren unos excrementos de perro en un momento de enorme patetismo y emoción, cuando la cantante se acerca, muchos años después, a la pequeña portería en la que nació [13’50]. Ese gusto por la exageración de los motivos narrativos y estéticos del género, por la introducción de lo anómalo y estrafalario, y la irrupción de la risa en un marco tradicionalmente serio y patético, provocan una mirada distanciada sobre el modelo ‘canónico’ y sobre la atmósfera tradicional del melodrama. Así, mediante la transfiguración cómica provocada por el recurso a las tradiciones sainetescas y folletinescas, el cineasta diseña un sofisticado juego de transiciones de la emoción a la risa, de la conmoción a la parodia, manteniendo al tiempo una fascinación reverencial hacia el modelo, y una violación que permite insertar nuevos valores y lecturas

axiológicas[30].

En definitiva, no debe extrañar que, al menos desde *Entre tinieblas*, toda la filmografía almodovariana se haya asentado en el escenario del melodrama. No en vano, se trata del género que escenifica los conflictos y los valores de lo privado, del ámbito amoroso y familiar, de la tensión erótica y la lucha generacional. Como heredero popular de la tragedia clásica, el melodrama pone en escena el desgarró del deseo privado frente a las normas públicas[31]. Así, el melodrama[32] es el género del patetismo sentimental, la peripecia emocional del héroe –la heroína– que afronta el conflicto entre el deseo y la ley, entre la pasión y el deber, entre los sueños interiores y la hostilidad del entorno, entre las íntimas heridas del pasado y su huella en el presente[33]. Los personajes de Almodóvar se caracterizan, frecuentemente, por un rasgo diferencial, extraño o fuera de los cánones de lo cotidiano[34]. Para integrarse en la sociedad y ser aceptados por el contexto, han de enfrentarse a las convenciones, a las normas establecidas por las leyes de la seriedad y el relato del patetismo conservador. El objetivo es alcanzar el reconocimiento social o, al menos, la conquista de un espacio propio que permita el despliegue de su identidad particular, su pasión o su deseo. En efecto, si el núcleo simbólico del cine almodovariano puede entenderse, en última instancia, como la creación de un imaginario estético libre y plural, una sociedad abierta a la proyección de la pasión, al deseo de los personajes, a la explosión autónoma de las subjetividades, incluso de aquellas consideradas extrañas, diferentes o marginales, el melodrama es, sin duda, el territorio adecuado. De ahí que sea, indudablemente, el género que más atenciones y estudios ha recibido en su cine, la clave de bóveda de su universo creativo, de sus personajes y conflictos[35].

Esta tensión dramática se bifurca, en cada película, en torno a dos vértices principales: la consecución de un deseo, una pasión, más allá de todos los obstáculos; o bien, la

superación de una herida, un conflicto familiar[\[36\]](#) para desplegar la propia identidad. En el primero, el deseo absoluto y radical es el motor de la Madre Superiora en *Entre tinieblas*; de Antonio en *La ley del deseo*, [1987] más allá del crimen; de los atávicos protagonistas de *Matador*; del joven Ricky de *¡Átame!*, obstinado en un secuestro por amor; de una Leo abandonada en *La flor de mi secreto*; de Víctor en *Carne trémula*; de un Benigno enamorado de una fantasía en *Hable con ella*; la pasión de Lena y Mateo en *Los abrazos rotos*; la loca obsesión del doctor Robert por su mujer, Gal, en *La piel que habito*. En el segundo grupo, las heridas familiares se encuentran en la raíz del crimen de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*; en la relación madre-hija entre Becky y Rebeca en *Tacones lejanos*; en la ausencia del hijo muerto de Manuela y el pasado de Lola en *Todo sobre mi madre*; en el oculto crimen entre los hermanos, Juan e Ignacio, de *La mala educación*; en el secreto que Irene, la abuela, esconde a su hija Raimunda, en *Volver* [2006]; en el tormentoso pasado que rasgó los lazos entre madre e hija en *Julietta* [2016]. En definitiva, los obstáculos del deseo y las cicatrices familiares definen el campo simbólico del melodrama y se ubican en el centro del universo almodovariano, construyendo un nuevo marco de valores, una moral renovada, a la luz de la sociedad abierta, compleja, plural, propia de un contexto tolerante y democrático.

Para comprender la naturaleza tradicional y popular del melodrama almodovariano, podemos recurrir por último al cronotopo del idilio, teorizado por Mijaíl Bajtín, un concepto que ofrece una perspectiva iluminadora, desde los estudios literarios. Tanto en su versión amorosa como en la familiar, la estética del idilio atiende a los ciclos de la vida en sus acontecimientos: el nacimiento y la muerte, el amor y el desamor, la comida y los bailes, el tiempo del trabajo y la fiesta, la sucesión de las generaciones, recogiendo además los ecos del tiempo folclórico[\[37\]](#). Según el teórico ruso, “todo lo que es cotidiano en relación con acontecimientos

biográficos e históricos esenciales e irrepetibles, constituye aquí la parte fundamental de la vida” (Bajtin 1989: 377). Y, como es habitual en el idilio, estos momentos esenciales de la vida, que tienen una presencia fundamental en el cine del manchego, aparecen sublimados. De ahí el cuidado visual y fotográfico para retratar lo cotidiano-vital, desde las cocinas a los dormitorios, los objetos del hogar. Para Bajtín, incluso “la esfera sexual entra casi siempre en el idilio bajo un aspecto sublimado” (377). El cineasta se nutre de esos acontecimientos, los amores y rupturas, los encuentros y desencuentros, las relaciones entre padres e hijos, los secretos y las revelaciones, las heridas y los deseos reprimidos, y los entrelaza con elementos de la tradición popular y la risa carnavalesca, con la comida y la bebida, lo sexual y lo escatológico, la muerte y la resurrección, lo obscuro y lo bello, como manifestaciones de la naturaleza y del devenir de los ciclos vitales. De ahí que tantos personajes, como la abuela Blasa en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Ricky en *¡Átame!*, Leo en *La flor de mi secreto* o Raimunda en *Volver*, necesiten regresar a su aldea natal, a la tierra familiar, a las raíces y la naturaleza originaria, para reconstruirse, regenerarse y revivir. En la urbe moderna, cuando la humanidad ha dejado atrás el tiempo de la tradición, de la oralidad, el folclore y los ciclos naturales, el cronotopo toma la forma de la destrucción del idilio, es el tiempo de la decadencia. En la ciudad, el mundo de la naturaleza ya no tiene cabida, salvo de forma estafalaria y paródica, como en las gallinas, patos y conejos que Pepa cuida en el corral de la terraza de su ático, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [2’27], o el burro que Marina atiende cariñosamente al salir del rodaje en *¡Átame!*, que nos anuncia su origen rural [22’00]. Por eso, el idilio almodovariano tiene una connotación nostálgica, constata la pérdida de la naturaleza originaria, la desaparición del idilio familiar [Fig. 6]. De hecho, mientras el cineasta nos presenta el corral urbano de Pepa, con sus plantas y sus animales, la protagonista nos habla del amor perdido, citando a Noé y al

diluvio, evidenciando su estado de catástrofe sentimental[38]. Así, el idilio deriva en tragicomedia, en la inserción de la risa que anula el patetismo serio del melodrama, y lo acerca a la cara alegre de la vida, a la celebración de la sucesión de los ciclos, de la muerte y la resurrección, del nacimiento de un nuevo tiempo. En esa celebración festiva y carnavalesca de la regeneración moral, de un mundo donde sean posibles formas renovadas de relaciones amorosas, de despliegue del deseo, de la autonomía individual y de constitución de 'extrañas familias', se enmarca el revivido melodrama almodovariano.



Fig. 6: Idilio y retorno a la tierra natal. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [1988], *¡Átame!* [1989] y *La flor de mi secreto* [1995]. © El Deseo.

5. Crimen: del *film noir* clásico al humor negro sainetesco.

El tercero de los grandes géneros cinematográficos transitados por el director manchego es, por supuesto, el cine negro. Como es sabido, el *noir* nace en el contexto del cine estadounidense vinculado al universo de los *gangsters* y las bandas mafiosas de los años veinte, y alcanza su máxima expresión en la década de los cuarenta. Junto con el *western*, se trata de uno de los primeros géneros en ser identificados y codificados por la crítica, principalmente la francesa que, en torno a los años cincuenta, empezó a hablar de *film noir*, en referencia a la oscuridad que caracterizaba, en aquella época, la fotografía, el vestuario, los escenarios y decorados y, sobre todo, la

turbia atmósfera moral de estas películas. En el estudio pionero sobre el tema, publicado en Francia en 1955, se incluía ya una definición tosca e intuitiva, pero sin duda certera: “es la presencia del delito lo que otorga al *film noir* su sello más distintivo. (...) Chantaje, delación, robo o tráfico de drogas tejen la trama de una aventura cuya etapa final es la muerte. (...) Sórdida o extraña, la muerte siempre emerge al final de un tortuoso viaje. El *film noir* es un cine de la muerte” (Borde, Chaumeton y Hammond 2002: 5, traducción propia). En efecto, el cine negro, así como su heredero en el cine contemporáneo, el *thriller*, se mueven en el imaginario simbólico del crimen y el delito, la ruptura de la ley, los espacios oscuros del subsuelo social, las sombras de las cloacas.

El cine negro es la cara oscura del género épico. Al igual que la epopeya, está protagonizado por un héroe que vive una peripecia moral y ha de afrontar un conflicto ético. También es un género que define el espacio público, ya que delimita lo permitido y lo prohibido por la ley. Sin embargo, en este caso, el héroe es un antihéroe, alguien que transgrede las leyes colectivas, viola la moral establecida con el crimen, y se sitúa al margen del espacio social ordinario. Expulsado de la ley y el orden social, el criminal tiene que esconderse, refugiarse en la oscuridad, en el mundo de las sombras, la noche, los sótanos. La dualidad es un elemento característico del *film noir*: la realidad aparente y el submundo oculto, el código de los jueces y el del hampa, la ambigüedad de los personajes, los juegos a un lado y al otro de la frontera legal, la existencia de un universo oculto por debajo de la supuesta placidez de lo cotidiano[39]. El punto de partida del cine negro siempre es la comisión de un crimen, un asesinato, una acción reprobable que rompe el orden existente, desbarata y aniquila la armonía del mundo visible. Con frecuencia, la ruptura del orden legal implica la construcción de un universo legal al margen, oculto al exterior, con sus propias leyes, que suele encarnarse en las mafias, en los colectivos con una

moral y un código de comportamiento paralelo. En el cine clásico de los años cuarenta, cuando la seriedad y el dogmatismo dominaban aún el imaginario ficcional, y la censura arbitraba la disputa de valores en juego, el *gangster* o el delincuente debían ser finalmente atrapados por la justicia o, más frecuentemente aún, tenían que pagar su delito con la muerte. Al final del relato, a través de un tortuoso camino –habitualmente guiado por el consabido *whodunnit*, la intriga detectivesca acerca de quién cometió el crimen–, debía resolverse la autoría del crimen, dirimir las culpas y hacer justicia, restaurando así el orden originario y, por tanto, la vigencia de las leyes públicas.

No debe extrañar, por tanto, que un cineasta como Almodóvar, atraído por los relatos que acontecen en los márgenes y las fronteras sociales, en el retrato de la diferencia y la marginalidad, en la creación de personajes que hacen valer su libertad sobre la norma convencional, que transgreden las leyes de la seriedad para encontrar su ‘habitación propia’ y su autonomía moral, se interesara por el cine negro. La peripecia del héroe almodovariano está relacionada siempre con los bordes de lo aceptado, con los límites del discurso serio, con los personajes que se sitúan en los márgenes de la ‘normalidad’. Frecuentemente, romper ese límite implica acceder al espacio de los fuera de la ley, de los excluidos sociales, del ‘otro’. Así, el diferente sería considerado un loco, un apestado, un enfermo, incluso un delincuente, en una visión típicamente foucaultiana del poder y sus sinuosos despliegues en el tejido social[40]. Por esta vía, el cineasta recurre al imaginario del crimen y el delincuente, del quebrantamiento de la ley –pública– para construir un relato metafórico sobre la ruptura de los prejuicios morales –privados– que debe romper aquel que es capaz de cualquier cosa, incluso del delito, por alcanzar la consumación de su deseo, por construir el espacio de su libertad y su autonomía[41]. Así, aparecen figuras como Gloria, que asesina a su marido opresor en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*;

los protagonistas de *Matador*, el torero y la abogada, que alcanzan el clímax de su deseo uniendo sexo y muerte; Antonio, el joven que mata a su rival amoroso y retiene al director Pablo Quintero con una pistola para tenerle a su lado, durante una hora, en *La ley del deseo* [\[42\]](#); Ricky, el pícaro que secuestra a la mujer a la que ama, hasta lograr que se enamore de él, en *¡Átame!*; Rebeca mata en *Tacones lejanos* por amor a su madre, Raimunda en *Volver* por amor a su hija; o incluso Benigno, el enfermero que viola a una joven en coma, de la que está locamente enamorado, en *Hable con ella*. Todos ellos representan figuras simbólicas de la quiebra de los límites, de esa acción irracional, inaceptable, delictiva, que les lleva a cruzar, en aras del deseo y la pasión, el umbral de los códigos morales –o penales–. Obviamente, el propósito de Almodóvar no es justificar o legitimar la inmoralidad de esos crímenes [\[43\]](#). Se trata, más bien, de ficciones simbólicas con las que el cineasta fuerza la tensión de los márgenes de la razón moral, del dogmatismo y la seriedad, pone a prueba su resistencia al poder del deseo; su interés se centra en el juego con sus límites y sus grietas, en explorar las fronteras de lo ‘aceptable’, y para ello utiliza el marco estético, visual y narrativo, que ofrece el cine negro.

Por eso, Almodóvar no está interesado en absoluto en los vericuetos narrativos y las piruetas detectivescas que suelen caracterizar el *film noir* clásico o el *thriller* moderno. Casi siempre sabemos –incluso de antemano– quién comete el crimen, o asistimos a su planificación y ejecución, como Antonio en *La ley del deseo*, al arrojar a Juan por el acantilado [55’57]; o Juan y el señor Berenguer, al matar por sobredosis a Ignacio en *La mala educación* [87’15]. En esta última película, el complejo armazón narrativo, con sus diversos niveles diegéticos, sostiene una estructura laberíntica que no está al servicio del desciframiento del crimen, sino de las raíces de la pasión destructiva que mueve a los protagonistas [\[44\]](#). Otras veces, como ocurre en *Carne trémula*, quizás la aproximación más directa del cineasta al *noir*, se nos hurta la clave

dramática y la autoría del disparo, pero esta ocultación no tiene por objeto crear suspense o intriga narrativa, sino que está al servicio de la construcción emocional del relato. Cuando Víctor, tras la estancia en prisión, revela que fue Sancho, el policía, quien apretó el gatillo contra su compañero, David [60'33], el espectador reconfigura el tejido de celos, amor y deseo de la trama, y comprende mejor el dolor y las intenciones del protagonista. A partir de esa escena, la película abandona los territorios del cine negro y bascula decisivamente hacia el melodrama[45], hasta un desenlace trágico y pasional en el que confluyen el incontenible deseo de un joven, el placer reprimido durante años por una mujer esclava de una culpa ajena, el descarrilamiento desbordante de la sexualidad en una mujer madura y, a la vez, los violentos celos de dos hombres impotentes. Las dos siluetas fálicas, enhiestas y erguidas, de las torres Kio de Madrid, bajo las cuales transcurre la tragedia, en las chabolas de la Ventilla, simbolizan la auténtica naturaleza del film, sus raíces esencialmente melodramáticas: la impotencia de los dos policías, el placer arrebatado durante años a las protagonistas, la satisfacción final de tanto deseo reprimido [Fig. 7]. En ese sentido, *Carne trémula*, nos ofrece la clave interpretativa para el *noir* almodovariano: tras su apariencia de *film noir* y su ambientación inicial entre policías, traficantes, una *femme fatale* y un trágico tiroteo, la presencia del delito está siempre al servicio del despliegue del deseo, de la pasión erótica o amorosa. De ahí que la tensión narrativa y el suspense de su cine negro sufran siempre un desplazamiento, progresivo pero evidente, hacia una tensión emocional, melodramática.



Fig. 7: Un *noir* melodramático: deseo femenino insatisfecho. *Carne trémula* [Almodóvar, 1997, © El Deseo].

En ocasiones, el registro *noir* almodovariano está focalizado en explorar las cloacas y los sótanos oscuros del subsuelo colectivo, incluso en un sentido simbólico y político. De hecho, los dos títulos más inequívocamente insertados en el género, *Carne trémula* y *La mala educación*, son los únicos que incluyen, de forma explícita, tramas ambientadas en el franquismo, como si el cineasta quisiera acercarse a los subterráneos de la identidad nacional y la conciencia colectiva de una sociedad que aún vive presa del trauma-trágico, fatídico- de la dictadura. A través de los signos visuales, temáticos y narrativos específicos del *film noir*, Almodóvar retrata la presencia latente de los fantasmas del pasado, las heridas aún abiertas por los crímenes ocultos, por los cadáveres guardados en algún arcón del sótano. En ambas películas, los protagonistas deben hacer frente a esas cicatrices sin curar, y suturarlas a través del desvelamiento de las frustraciones y los deseos reprimidos. Solo cuando la verdad se verbaliza, el relato sale a la luz, pueden hacer frente al nuevo futuro. En este sentido, el cine negro es, además, un cine de memoria, de reconstrucción nacional [\[46\]](#). Desde ese punto de vista, *La mala educación* ofrece una mirada turbia, oscura y desengañada sobre la evolución de la sociedad española, y el modo en que ésta ha hecho frente a su pasado.

Nada hay de heroico o feliz en su película más negra y pesimista: la democracia soñada se ha convertido en un nido de mediocridad, podredumbre y corrupción, un supuesto paraíso construido sobre el engaño, crímenes ocultos y cadáveres olvidados [\[47\]](#). De este modo, el género negro, en la filmografía almodovariana, no sirve exclusivamente para explorar o juzgar simbólicamente comportamientos individuales, sino también para poner en cuestión lecturas sociales o políticas del pasado histórico.

Desde un punto de vista argumental, debemos señalar que la irrupción del crimen y la consiguiente investigación policial es un *topos* habitual en el cine de Almodóvar ya desde *Entre tinieblas*, una película definitivamente seminal, donde aparece la primera muerte de su filmografía, el cadáver del novio de Yolanda Bell –interpretado por Will More, protagonista de *Arrebato*, de Zulueta–, por sobredosis [40’30]. Después, asistiremos a muertes violentas como la de Antonio a manos de Gloria, con una pata de jamón, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, la de Manuel por disparos de Rebeca en *Tacones lejanos* [34’10]; el entierro secreto de un cadáver en *Volver* [80’07]; crímenes planificados como los de María Cardenal en *Matador*, Antonio en *La ley del deseo*, Berenguer y Juan en *La mala educación*; asesinos en serie como Nicholas en *Kika*; secuestros como el de Pablo en *La ley del deseo*, Marina en *¡Átame!* o Vicente en *La piel que habito*; violaciones como la de ‘Pol Vazzo’ a la protagonista en *Kika* [49’38], Benigno a Alicia en *Hable con ella* o Zecca a Vera, también en *La piel que habito* [31’55]; robos y chantajes en *La mala educación*; crímenes secretos en *Volver* o un sospechoso ‘accidente’ mortal en *Los abrazos rotos* [82’36]. Sin embargo, pese a la evocación de la atmósfera estética y narrativa del cine negro en *Matador*, *La ley del deseo*, *Carne trémula* o *La mala educación*, quizás sus películas más decididamente *noir*, para Almodóvar el crimen no es una manifestación simbólica de la maldad humana, ni tampoco del mal en abstracto –como sí puede apreciarse en otros directores de cine negro, como Lang, Hitchcock, Scorsese

o Fincher—, sino que está motivado por una pasión incontenible o un deseo radical de libertad. En conclusión, lo esencial del género no es la trama de desciframiento, la cadena de pistas que conducen a la verdad, al descubrimiento del culpable; en su *noir* no hay veredictos de culpabilidad. Como bien señala Frederic Jameson, el concepto de maldad no tiene cabida en el universo posmoderno[48]. Lo que nuestro cineasta explora es, justamente, las tortuosas y líquidas fronteras entre el deseo y el crimen, hasta dónde somos capaces de llegar los humanos por un amor o una pasión[49].

Al igual que ocurre con el melodrama, Almodóvar incluye numerosas referencias al cine negro clásico y las reiconifica en su obra, dotándolas de nuevos significados. Algunas son explícitas, como la secuencia de *The Colector* [Wyler, 1965] que Ramón ve en el televisor, y gracias a la cual toma conciencia del asesinato de su madre, en *Kika*. En otras ocasiones, se recurre a la alusión, como en *La mala educación*, cuando Berenguer y Juan se refugian en un cine tras la muerte criminal de Ignacio y, a la salida, cruzan ante los carteles de *La bête humaine* [Renoir, 1938], *Terése Raquin* [Carné, 1953] y *Double Indemnity*, de Billy Wilder [1944], al tiempo que el primero afirma: “es como si todas las películas hablaran de nosotros” [Almodóvar, 2004: 88’16]. En este caso, la figura genérica de la *femme fatale* está encarnada por Ángel/Juan/Zahara, un personaje que juega a la ambigüedad sexual y moral, en una nueva vuelta de tuerca sobre los clásicos[50]. Como es habitual, también existe la alusión paródica, como el café ardiendo que el amante arroja sobre el rostro de Cecilia Roth en el anuncio publicitario de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* [12’44], en una cita humorística de *The Big Heat*, de Fritz Lang [1953], o la bailarina que Pepa observa mientras espía, desde la calle, la casa de la antigua mujer de Iván, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [26’48], un plano ‘robado’ a *Rear window*, de Alfred Hitchcock [1954]. El cine negro ha llegado a inspirar a Almodóvar alguna de las claves narrativas de sus películas, como el caso de *The*

Desperate Hours [Wyler, 1955], que está en el corazón de *iÁtame!*, o *Vertigo* [Hitchcock, 1958], que reverbera en el trasfondo de *La piel que habito*. Finalmente, es frecuente la cita por similitud visual, como la conversación entre Juan y Berenger en el Museo de Gigantes y Cabezudos de *La mala educación*, con ese juego a media voz, el aire de incógnito y las enormes gafas de sol del joven [83'30], elementos idénticos a la turbia conversación entre Neff y Phyllis que aparece en la mencionada *Double Indemnity* [Fig. 8]. Así, el cineasta manchego se retroalimenta y apropia del género para trasladarlo a su universo personal.



Fig. 8: Crimen y deseo: al otro lado de la ley. *Perdición* [Wilder, 1944] y *La mala educación* [Almodóvar, 2004, © El Deseo].

Por último, debemos señalar que el interés de Almodóvar por este imaginario del crimen no deriva exclusivamente de la herencia del cine negro y el clasicismo estadounidense. Existe también una prolífica veta en la literatura y el arte popular hispano que ha incidido en la presencia de estos crímenes. Esta tradición posee una tendencia más truculenta y escabrosa, vinculada a la literatura de folletín y a la novela sentimental, como en el caso de María de Zayas; y otra más humorística, directamente heredada del mundo de la risa, que aparece en el sainete, donde no son extraños los robos, chantajes y traiciones, e incluso las muertes violentas, como en el asesinato de la esposa, que termina por convertirse –muy

significativamente— en un lugar cómico del género. Encontramos una buena muestra en el sainete *El caso de la mujer asesinadita* de Miguel Mihura (1946), donde la protagonista se despierta una mañana habiendo soñado con su propio asesinato a manos de su marido y un extraño indio sioux, crimen que finalmente se cometerá por envenenamiento. La mezcla entre lo macabro y lo cómico, que también está presente en *Eloísa está debajo de un almendro*, de Enrique Jardiel Poncela (1940), es característica del tremendismo, del gusto por lo grotesco y el humor negro, propio de estos géneros populares. Esta herencia del horror paródico y grotesco, tamizada por la risa y vinculada al tremendismo, forma parte de la larga y prolífica tradición del humor negro hispano, que encuentra antecedentes lejanos en la picaresca, está presente en manifestaciones artísticas, como algunas series de aguafuertes de Francisco de Goya —así, *Los disparates*, con ejemplos como el ‘Disparate cruel’ (h. 1815), donde un campesino atraviesa a otro el ojo con la ahijada, mientras sus compañeros miran con burla— y conduce hasta el esperpento valleinclanesco. Por supuesto, este tono paródico se traslada a los grabados satíricos y morbosos de las revistas ilustradas, y se manifiesta después en ciertas formas de prensa sensacionalista como el semanario *El caso*, epítome de la prensa de sucesos durante el franquismo y la transición española, centrado en los crímenes más truculentos y escandalosos[51]. No es extraño que, en una película de tono *noir* como *Matador*, la madre de Eva esté leyendo una de esas novelas negras populares titulada precisamente *Crimen* [78’19]. O que, en otro título con tintes de cine negro, como *La ley del deseo*, el principal crimen de la película, el asesinato de Juan en el faro, sea portada en *El caso*, y allí lo lea un amnésico Pablo Quintero [73’06]. Este trasvase del crimen al humor, del horror a la risa, siempre atravesado por el gusto popular por lo escabroso, recorre toda la filmografía almodovariana. Así, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, tras la muerte de Antonio, el marido de Gloria, víctima de un certero golpe con la pata de jamón, el comportamiento de los policías es torpe y ridículo,

elogiando el olor del guiso –donde se cuece el arma del delito– o persiguiendo a un lagarto, como ‘único testigo’ del crimen. Finalmente, pisotean al lagarto y lo arrojan por la ventana. Cuando la abuela Blasa regresa a casa y encuentra los restos del reptil en la calle, sin saber aún de la muerte de su hijo, mantiene esta vudevillesca y equívoca conversación ante Gloria y los policías, indignada por el trágico deceso de su mascota:

Blasa: – *¡Tú le has matado! ¡Asesina!* [Señalando a Gloria]

Policía: – *¿Qué ocurre?*

Blasa: – *¡Era la única alegría de esta casa!*

Gloria: – *Mi suegra ...*

Toni: – *Que nos hemos encontrado al lagarto muerto en la calle.*

Cristal: – *¿El lagarto también?*

Toni: – *¿Cómo que el lagarto también?* [Almodóvar 1984: 78’28].

En conclusión, la obra de Almodóvar retoma y reconstruye elementos de los géneros clásicos del cine, principalmente la *screwball comedy* hollywoodiense, el *film noir* de los cuarenta y el melodrama de los cincuenta, y los reescribe desde su particular universo temático y desde los parámetros de la risa, bien sea a través de la parodia posmoderna, bien a través de los géneros de la tradición popular hispana. Así, el melodrama le permite instalarse en el escenario del deseo y la pasión, y las relaciones familiares, y construir un nuevo imaginario para una sociedad plural, diversa y moderna, superadora de las limitaciones y los dogmatismos de la axiología convencional. Por otro lado, el cine negro le ofrece el marco ficcional apropiado para retratar personajes que

rompen los límites de lo convencional en aras de lograr la consecución de sus deseos; utilizar los cánones del *noir* para acercarse al fuera de la ley, al excluido o marginal, al diferente. Por último, la comedia clásica o *underground*, y los géneros del humor tradicional, sirven para apelar a la risa, a su capacidad para deslegitimar los discursos de la seriedad, dogmáticos y limitadores, y abrir el espacio para la emergencia del rostro alegre del mundo, la herencia popular, el carnaval, la fiesta y la celebración de la vida. El cine del director manchego ofrece, en definitiva, una reescritura de estos géneros cinematográficos para construir un imaginario colectivo renovado, un espacio de debate público acorde con una sociedad compleja, democrática y abierta.

[1] Para Mijaíl Bajtín, “en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo (...). El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura” (1989: 237).

[2] Desde nuestro punto de vista, no debemos entender el cine de género en sentido restrictivo, como un término que

englobaría específicamente a las películas que se adscriben de forma más evidente y obvia a los cánones de un determinado género audiovisual, es decir, el cine comercial de Hollywood. Proponemos que todo texto audiovisual, literario o artístico, nace en el marco de un género, ya sea desde postulados industriales y comerciales, o bien desde intenciones más autorales. No existe la posibilidad de escribir –o filmar– un texto al margen de los géneros, ya que solo en el interior de estos imaginarios simbólicos, podemos entablar una conversación entre autor y lector/espectador, con claves y referencias compartidas. En definitiva, defendemos que, al contrario de lo que estipulaba cierta crítica contemporánea al cine moderno, el denominado ‘cine de autor’ es también cine de género. Por supuesto, desde una mirada mucho más libre, creativa, profunda y rupturista; pero cine de género al cabo.

[3] Como veremos, la cuestión de los géneros –al igual que la cuestión sobre el género– resulta esencial para entender en profundidad la obra de Pedro Almodóvar. De hecho, su cine es un permanente juego de cumplimiento e incumplimientos de los pactos de lectura de los géneros fílmicos en la época clásica. En efecto, el manchego retoma numerosos elementos narrativos, visuales y estilísticos de esos géneros para reescribirlos y, desde ahí, ofrecer una nueva mirada sobre el imaginario simbólico, individual y social, del mundo contemporáneo. Lejos de rechazar los géneros en aras de una supuesta libertad creativa y autoral, el director los utiliza, juega con ellos, y los reformula. Así lo advirtió Mark Allison al afirmar: “así como el estilo de director de Almodóvar surge, en parte, de su personal rehabilitación de los géneros, su estilo visual está marcado por la iconografía de género y la puesta en escena. Así en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, su película más italiana, hay unas tomas de profundidad de foco absolutamente dignas del neorrealismo tan elogiado por André Bazin. En cambio en la muy estilizada, casi pictórica *Matador*, el montaje, la puesta en escena y el color, dominan el estilo visual. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, el uso de

la cámara se acerca más al modelo de Hollywood” (2005: 152).

[4] Como acertadamente señaló Mark Allison, “cuanto más los teóricos cinematográficos se empeñan en definir los *géneros*, más sofisticados y problemáticos han demostrado ser los esfuerzos, y cualquier intento de definir los *géneros* como una taxonomía aceptada ha sido rápidamente refutado. (...) Pero lejos de ser inaplicable a las películas de Almodóvar, el *género* informa ampliamente sobre ellas. Paradójicamente, la resistencia a una definición *genérica* en Almodóvar nace de una aguda conciencia sobre el *género*, cuántos *géneros* diferentes se pueden mezclar en un producto híbrido y, más importante aún, cómo se puede apelar a él como un vehículo de la expresión distintiva en un autor aceptado” (2003: 163).

[5] El propio Rick Altman, en su análisis de los géneros cinematográficos, admite que no podemos negar “la tendencia posmoderna al bricolaje, a la amalgama y la intertextualidad. Indiscutiblemente, éste es el núcleo del estilo posmoderno, algo que hace medio siglo ni siquiera existía. Es innegable que hay algo de verdad en esta afirmación, pero sólo si entendemos la diferencia en términos de gradación y no de carácter” (2000: 193). En efecto, más adelante matiza la anterior afirmación, al afirmar que “la mezcla de géneros es algo más que un capricho posmoderno. Por el contrario, la práctica de la mezcla de géneros resulta imprescindible para el proceso de creación de géneros. Después de un siglo de cine, es muy fácil olvidar que los géneros puros de hoy surgieron de la fusión del filón principal del cine con otras formas totalmente distintas. Se necesitaron décadas de minuciosos ensayos y pruebas químicas para producir el canon actual (...). El magma que produjo ese filón está aún en movimiento. Lo que para nosotros es una mezcla de géneros preexistentes en muchos casos no es más que la lava líquida de un nuevo género aún en proceso de creación” (195).

[6] En este sentido, el propio Almodóvar reconoce que el cine que empezó a ver era precisamente la producción de género más

comercial, procedente de la industria norteamericana. Así, afirma que “empecé a ir al cine más o menos a los diez años, pues en el pueblo donde había vivido hasta entonces, raramente se podía ver una película. En Cáceres, en los años sesenta, cuando estaba en el colegio, lo que veíamos eran comedias americanas de la época, películas de Frank Tashlin o Blake Edwards, algunas de Billy Wilder, *Two for the road*, de Stanley Donen [1967], que me gustaba mucho” (Strauss 2001: 14).

[7] Sasa Markus incidió en este aspecto apuntando que “la integración de la sensibilidad de los clásicos del cine hollywoodense en sus obras, a través de las referencias o a través de la reinterpretación de sus matrices genéricas, es una característica común tanto en Almodóvar como en los creadores de la política de autor, que a la vez fueron los artífices de la nueva ola en el marco de la cinematografía francesa. (...) Este recurso le brinda a Almodóvar la oportunidad de vincularse a las estrategias poéticas de la nueva ola; de apoyarse en un contexto más amplio, europeo” (2001: 116).

[8] Para Mark Allison, “la originalidad del cine de Almodóvar reside en su propio híbrido; toma mucho de las películas de Hollywood, pero mantiene un escepticismo más intelectual y europeo, una distancia marcada por la ironía y la autorreflexión. La libre mezcla de los elementos populares de la cultura de masas tales como las películas de Hollywood, la publicidad y la televisión, con las más artística ‘alta cultura’ del cine de autor o poético, le ha valido a Almodóvar el rótulo de posmodernista” (2003: 277).

[9] El resultado de esta mezcolanza es, en efecto, grotesco y esperpéntico. De hecho, como muy bien señala Anna Pasqualina Forgione, “Almodóvar hace suyas las armas de la ironía cervantina y nos devuelve los género cinematográficos, por él heredados, totalmente transfigurados por sus ataques irónicos. Por eso podemos hablar no sólo de contenidos esperpénticos en sus películas, sino también de la conducta esperpéntica que se

manifiesta en todos los géneros heredados no únicamente de la tradición, sino de la cinematografía del otro lado del océano. Es su conducta esperpéntica la que nos explica el tratamiento de la forma en el sentido más extenso del término” (2005: 226).

[10] Radicalmente crítico con los discursos posmodernos, siempre desde la atalaya elitista del hermetismo moderno, ajeno al discurso liberador y emancipador de la risa y, en apariencia, desconocedor del valor político de la reivindicación de lo popular, Vicente Sánchez-Biosca apunta: “afirmaremos, a tenor de lo dicho, que el cine de Almodóvar, desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), pasando por *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1985) y *La ley del deseo* (1986), es irresponsable. De este modo habremos destacado la ligereza con la que el realizador recoge restos de una tradición audiovisual cualquiera y los coloca unos junto a otros, despreocupándose a continuación de los nexos que los unen, de su integración en un texto coherente. Añadamos: excentrismo, heterogeneidad, montaje de atracciones, falla de la estructura, pérdida del sentido de la clausura del relato, texto como enciclopedia de citas irrelevantes... Son éstos los rasgos que trae a colación este cine y que desmienten su aparente semejanza con la vanguardia por su depurado manierismo y ausencia de contestación: en el lugar del desgarró vanguardista, hay sólo una mueca. Por esta razón, las películas de Almodóvar manifiestan la indiferencia hacia la tradición a la que apelan sin cesar y auspician un mirada gozosa, juguetona y desenfadada” (1995: 61).

[11] En palabras de Luis Beltrán, “la literatura de la risa forma parte en la Antigüedad del mundo de la fiesta, es esencialmente un mundo festivo. Y, precisamente por ello, la literatura alegre es más profunda cuanto más se empapa del espíritu festivo, un espíritu de libertad, de igualdad y, por

tanto, crítico con el mundo de la seriedad. La fiesta supone el mundo de la abundancia, el gran banquete –esto es, la satisfacción de las necesidades básicas– y en este mundo de la abundancia no tienen sentido las jerarquías y las desigualdades. Ese sentido igualitario de la fiesta se expresa en la tendencia al disfraz, a la ocultación de la personalidad o, simplemente, al travestimiento. Las identidades de la fiesta son todas iguales –en la diferencia– porque son provisionales, duran lo que dura la fiesta” (2002: 202). El disfraz, la máscara, el juego de identidades, son esenciales en el cine de Almodóvar.

[12] En el *pressbook* de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar enuncia su concepción de esta ‘alta comedia’, cuya deuda con el clasicismo estadounidense es innegable: “en la Alta Comedia se huye de los decorados naturalistas. Los espacios son grandes y artificiales, aunque las inquilinas no tengan un duro. Hay cantidad de llamadas telefónicas y el timbre de la puerta no para de sonar. Se habla muy deprisa, como si los actores no pensarán lo que dicen. También se camina más aprisa de lo normal y no hay tiempo para que los personajes reflexionen sobre sus actos. (...) Las ambiciones más profundas del ser humano se tratan en la Alta Comedia de un modo abstracto, casi sintético. La máxima y más común ambición es la de ser feliz o infeliz con la persona a la que amas. Semejante ambición, dramáticamente hablando, resulta tan extraordinaria y tan compleja como salvar el mundo de una tercera guerra mundial. Creo que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se ajusta bastante a esta definición. Se la puede calificar de alta comedia, muy sentimental” (Almodóvar 1988: 8).

[13] Almodóvar confesó a Frédéric Strauss: “recuerdo, por ejemplo, cuando conocí a Billy Wilder: estoy seguro de que es una persona que me habría interesado de todos modos, aunque no tuviera a sus espaldas todo el bagaje que conocemos. Estuve con él dos o tres veces en Los Ángeles cuando yo estaba

promocionando *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, en 1988. Wilder recibía a muy poca gente por aquel entonces, pero aceptó verme porque le había gustado mucho mi película. Me dijo que le había pedido a todos sus amigos que votaran, como él, a favor de *Mujeres* para el Óscar, y me dio un consejo, sólo uno: que no me dejara nunca seducir por la tentación de hacer una película en Hollywood” (2001: 28).

[14] El cineasta reconoció en la larga entrevista para la desaparecida revista *Nickelodeon* que “*Easy Living*, de Mitchell Leisen [1937], la pusieron en los cines Renoir hace cinco o seis años y al verla me quedé estupefacto. Después han puesto un ciclo y ya me he empapado, he visto todo Leisen. Es ya otro fenómeno dentro de ese tipo de cine que a mí me interesa tanto. Pero hace poco, viendo *Ninotchka* [Lubitsch, 1939], que hacía mucho que no la veía, me quedé impresionado, sigue siendo una obra genial. Si de pronto hablo más de Preston Sturges, Leisen o La Cava que de Lubitsch, es porque ya lo tengo muy visto (...). Pero hablando de los clásicos, realmente me sigue interesando casi siempre el mismo tipo de cine, el que más placer me dio cuando lo vi por primera vez” (Cobos y Marías 1995: 129).

[15] El cineasta ha afirmado que “la primera parte de mi carrera tiene muchas influencias del *underground* norteamericano, John Waters, Morrissey, Russ Meyer, de todo lo que salía de la *Warhol Factory*, y también del pop inglés, Richard Lester y *Who are you, Polly Magoo?* [Klein, 1966], una película maravillosa sobre el mundo de la moda” (Strauss 2001: 50). Sin embargo, posteriormente se distanció del aire documental y sociológico del *pop* norteamericano, para construir un edificio completamente ficcional, artificial, estéticamente elaborado: “Es una diferencia importante entre Morrissey o Warhol y yo. Ellos simplemente plantaban la cámara delante de los ‘personajes’ y captaban todo lo que pasaba. Ese cine tiene mucha fuerza, pero yo no tengo la paciencia suficiente para esperar a que suceda algo ante la cámara,

cuando lo que me encanta es esa parte de artificio que corresponde al trabajo del director” (27).

[16] El cineasta confesó, a propósito de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, que “aunque estaba abierto, en general, al estilo *punk*, que era uno de los requisitos del encargo de partida, sentía una influencia más natural del *underground* americano, de las películas de Paul Morrissey y, sobre todo, de *Pink Flamingos*, de John Waters. Las películas que había dirigido por aquella época eran menos documentales, menos sociológicas que las de Morrissey, y la ficción ocupaba un lugar más importante. Pero mi sensibilidad era tan amoral y lúdica como podía serlo la suya. *Pepi, Luci, Bom* me permitió concretar mi relación con un género del que siempre me he sentido muy cerca: el *pop*. En este caso concreto, se trata del *pop* de finales de los setenta, que era duro y corrosivo” (Strauss 2001: 27).

[17] El propio Almodóvar reconocería las limitaciones de esa atmósfera *pop*. De hecho, afirma en el prólogo de la compilación de sus textos sobre *Patty Diphusa* que “en ese ambiente nació y se desarrolló Patty Diphusa. En aquellos primeros ochenta vivíamos en una permanente-factoría-de-Warhol. Cuano leí las memorias de Edie Segwick comprendí hasta qué punto diez años después ciertos círculos de Madrid eran idénticos a ciertos círculos de Nueva York. Círculos viciosos y sin salida, se entiende” (2011: 8).

[18] Alejandro Yarza señala estas similitudes entre la *Factory* warholiana y la *troupe* almodovariana, como fenómenos de un mismo gesto artístico: la constitución de un movimiento creativo que es, al mismo tiempo, una industria, un agente en el mercado simbólico. Así, afirma que “como Warhol, Almodóvar exhibe una similar versatilidad artística: además de dirigir cortos y largometrajes, Almodóvar compone canciones que interpreta el dúo formado por él mismo y Fabio McNamara, realiza fotonovelas, escribe guiones, se encarga de la decoración de su primera película, escribe artículos firmados

por su *alter ego* –la estrella de cine porno Patty Diphusa– y promete embarcarse, en un futuro no lejano, en otros proyectos como la televisión y la ópera. Hay también algo en común en la manera en que ambos dirigen su patrimonio artístico. Warhol creó *The Factory* en donde se rodeó de artistas y estrellas - las famosas chicas Warhol: Nico, Edie Sedgwick, Amanda Lear- y de grupos musicales como la *Velvet Underground*, que incluía en sus filas a miembros tan legendarios como John Cale o Lou Reed. De igual modo, Almodóvar buscando desde el principio una libertad financiera que le permitiera trabajar en libertad, consiguió llegar a montar su propia productora, El Deseo S.A. Al igual que Warhol, Almodóvar también se rodeó desde el principio de una serie de colaboradores estables: actores, técnicos, artistas, músicos -una especie de escudería cinematográfica que da a todo proyecto de Almodóvar un aura colectiva” (1999: 28).

[19] Andy Warhol visitó España del 14 al 25 de enero de 1983, para inaugurar una exposición de su obra reciente en la Galería Vijande, titulada *Cuchillos, cruces y pistolas*. Su visita se convirtió en todo un acontecimiento, ocurrido en plena época de expansión pública de la ‘movida’. Además, aprovechó para buscar negocios para su lucrativa *Factory*, visitando a aristócratas y personas de la alta sociedad, ofreciéndoles retratos. El artista *pop* y el cineasta español se encontraron en numerosas ocasiones, a lo largo de esos días. El propio Almodóvar ha relatado la escena en diversas ocasiones: “siempre me presentaban como el Warhol español, a la quinta vez (en casa de los March) me preguntó por qué era yo el Warhol español. Porque no se les ocurre otro modo de presentarme, le dije. A simple vista no nos parecemos, me dijo. Él lucía su famoso pelucón platino y yo mi natural melena negro azabache. Debe ser porque en mis películas yo también saco travestis y drogadictos, le contesté avergonzado, consciente de que la conversación y mi papel en ella eran bastante ridículos” (2011: 9).

[20] Este juego entre lo cómico y lo grave, trasladando la risa al universo de lo no-risible, que podríamos entender como una 'risa obscena', especialmente cercana al universo de la tradición popular y artística hispana, fue señalado con acierto por Andy Medhurst, quien subraya: "La habilidad de Almodóvar para mantener dos elementos aparentemente diferentes en juego al mismo tiempo: el corazón y la farsa, lo serio y lo cómico, la intensidad y la irreverencia. Eludiendo las etiquetas nítidas y perezosamente polarizadas de 'cine artístico' y 'entretenimiento popular', ha sido capaz de producir un trabajo de riqueza casi incomparable. Más aún, no es posible una comprensión profunda de esa riqueza hasta que, quienes observamos la obra de Almodóvar desde fuera de España, abandonemos nuestro gusto por el secuestro cultural, miremos más allá de los subtítulos, y llevemos a cabo un trabajo previo de comprensión de sus especificidades hispanas. (...) Estamos analizando el trabajo de un director cuyo mayor logro bien podría ser, precisamente, el rechazo a tomar la opción fácil entre la seriedad más estricta o la comedia 'en concentrado'. Almodóvar trabaja en una esfera de géneros difusos y en una mezcla de estilos, insistiendo en que lo cómico siempre debe permanecer en su repertorio de desorden emocional, meticulosamente calibrada" (2009: 130, traducción propia).

[21] En el plano secuencia final de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Pepi y Bom conversan mientras atraviesan una pasarela sobre la autopista. Bom: "¡La música! No tengo grupo, estos se han ido, iya no tengo nada! El *pop* ha pasado de moda, no se lleva. Tengo que buscar otro estilo y no lo veo nada claro". Pepi: "En eso ya he pensado yo. ¿Por qué no te haces cantante de boleros?". Bom: "¿Boleros? ¿Como Olga Villot? ¡Me encantaría! Pero ... ¿tú crees que yo sabré?". Pepi: "Desde luego, autenticidad no te va a faltar, y eso es lo importante. Del resto, me encargo yo. Ya pensaré en algo escandaloso". Bom: "Uff, ¡cuántos cambios para un solo día!" [Almodóvar 1980: 75'28]. De algún modo, este final preludia el

giro de la cinematografía almodovariana, desde el *pop* estridente y excesivo de esos primeros films, hacia el bolero melodramático e intimista que caracterizará buena parte de su carrera posterior.

[22] Como bien señala Mark Allison, “la posición genérica favorita de Almodóvar está en alguna parte de la escala entre la comedia y el melodrama, y la mayoría de sus películas tienen elementos de ambos. (...) *Entre tinieblas*, la tercera película de Almodóvar, es la primera que combina un fuerte elemento de comedia con un incipiente melodrama, indicando un nuevo camino hacia el que el director se dirigía después de las dos primeras comedias pop” (2003: 195).

[23] Para Jesús Rodríguez, autor de una monografía sobre el melodrama norteamericano en el cine del manchego, “si bien es cierto que su cine hunde sus raíces en el cine de Hollywood, Almodóvar subvierte constantemente el modelo melodramático clásico, eliminando el maniqueísmo inherente en la construcción de los personajes y sustituyendo con frecuencia a la pareja heterosexual que protagoniza el melodrama convencional por la pareja gay o lesbiana procedente del *New American Cinema*. Esto es, sigue estando presente en su melodrama la fuerza de la pasión, una pasión transgresora y subversiva que ignora la moral convencional, en la que el castigo de los personajes es impuesto por la ley de la pasión y no por las leyes sociales establecidas, como ocurre en el melodrama hollywoodiano” (2004: 196).

[24] El término ‘melodrama’, utilizado exclusivamente para describir los *women’s films*, también definidos despectivamente por la crítica como *weepies* –películas para llorar–, es decir, un cine caracterizado ‘esencialmente’ –subrayamos el matiz misógino y patriarcal de esta visión– por estar destinado al público femenino, fue oportunamente deconstruido y criticado por Molly Haskell (1987), Laura Mulvey (1989) y Mary Ann Doane (1996). Desde nuestro punto de vista, como ya hemos apuntado, este es solo un subgénero dentro del melodrama, término que

alcanza una dimensión mucho más amplia, y hace referencia al universo simbólico del imaginario privado, el de las relaciones amorosas y familiares.

[25] Respecto a las apropiaciones de Almodóvar, destaca el catálogo de la exposición en la Cinemathèque Française en 2006, basada en las ‘confesiones’ del propio cineasta [Almodóvar 2006]; así como el análisis de Herrera 2014. En efecto, según este artículo, se pueden encontrar hasta 37 ejemplos en su filmografía de robos, apropiaciones o plagios, la mayor parte de ellos declarados y explicitados por el propio director, bien en la película, bien en las entrevistas de promoción. Para Javier Herrera, “su condición de ‘ladrón de imágenes’ (...) no es sino la consecuencia de la búsqueda de un estilo propio e inconfundible fundado no sólo en el pastiche como práctica *hipertextual* de imitación sino también en el *travestimiento* como práctica de transformación, más acorde con su identidad y personalidad” (2014: 89).

[26] Almodóvar reconocía esta huella del melodrama ya en una temprana entrevista, a punto de estrenar *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, en octubre de 1984: “Yo amo los melodramas, sobre todo los más desafortunados: el Buñuel mejicano, por ejemplo, o los de Douglas Sirk, un director maravilloso. Pero personalmente, creo que a la hora de hacer una película decididamente melodramática, habría dos cosas que me apartarían de estos antecedentes y sobre todo de Sirk: la moralidad –en todo melodrama clásico hay buenos y malos– y el humor. Yo, como digo, admiro las películas de Sirk, pero hay que reconocer que en su cine hay una ausencia total de humor. Allí el humor, acaso, puede estar en los ojos del que lo ve, pero en ningún modo en la intencionalidad del film. (...) Si yo hiciera un melodrama, me acercaría más o bien al desafuero total, surrealista, que practicaba Buñuel y que practican algunos sudamericanos, o bien tendería a un ‘melo’ mucho más duro, tipo *Leave Her to Heaven* [Stahl, 1945] o *L'important c'est d'aimer* [Zulawski, 1975](...). La gran ventaja del

melodrama es que es un género muy abierto, en el que puedes meter muchas cosas y al que puedes abordar de muchas maneras” (Alberich y Aller 1984: 8).

[27] El melodrama, desde sus orígenes, ha estado vinculado a multitud de formatos, modos de expresión y géneros populares. Así, para Pablo Pérez Rubio, “en el melodrama se dan cita las más variadas disciplinas de la ‘cultura popular’ de los dos últimos siglos: el teatro, la pantomima, la música, la literatura, el cine, la televisión, la fotonovela, el cómic, la canción popular (bolero, tango, fado, canción ligera) y la radio. Además, su campo semántico lo emparenta con términos relativamente afines como el *folletín* (y su polivalente derivado *folletinesco*), el despectivo *dramón*, el reciente y televisivo *culebrón*, el *serial* radiofónico, el relato *rosa* o el anglosajón *weepie*. (...) No está exento de estas consideraciones peyorativas su origen popular, que afectaría de igual manera a la farsa, la comedia de costumbres o, en el contexto cultural hispano, el sainete, el astracán o la zarzuela (...), como manifestación de un cierto mal gusto estético y moral: no en vano se reflejan en él los vulgares vicios y costumbres cotidianos de las clases bajas e incluso, como a veces se ha dicho, de los marginados sociales” (2004: 35).

[28] Esta reconfiguración del melodrama y sus valores ha sido objeto de numerosos acercamientos y estudios. Por ejemplo, Sasa Markus afirma que “los motivos que maneja Almodóvar no aparecen en los melodramas clásicos, incluso, mirándolos desde el punto de vista de la axiología de este género, deberían considerarse como obscenos. Porque precisamente el melodrama, en diferentes épocas históricas, ha sido el que a la vez establecía y representaba las pautas de la moral clásica. Pero Almodóvar adapta el patrón genérico a sus propios criterios axiológicos. De este modo lo cambia también y así rompe tabúes que no son sólo meros componentes sino una parte integral de la matriz; usurpa el género modificando la clave impuesta por

la sociedad por una propia más íntima” (2001: 53).

[29] El propio cineasta reconoce la filiación directa de esta película con el melodrama clásico: “las películas de Sirk eran para mí arquetipos que me gustaban mucho. Madre famosa con hija traumatizada, porque la madre se ocupa de todo menos de su hija. Pero sigue habiendo una constante y es que realmente sigue siendo una historia de amor. No físico, una historia de amor entre un ser muy pequeñito, incluso físicamente, como es el personaje de Victoria, y la madre espléndida. Y las locuras que se comenten simplemente por llamar la atención de la persona a la que quieres” (Cobos y Marías 1995: 144).

[30] Como bien señala Paul Julian Smith a propósito de *Tacones lejanos*, los juegos y reescrituras que recorren la película no destruyen el referente clásico, sino que lo homenajean y lo reescriben a la vez. En su opinión, “en su amor a la superficie y a la simulación, en su gesto valiente a favor de una revalorización del sentimentalismo, *Tacones lejanos* apunta, aun de modo imperfecto, hacia una reconciliación con el presente que no refuta el pasado, un compromiso con la actualidad que no olvida la tradición” (2000: 133, traducción propia).

[31] En un interesante estudio, Mark Allison propone que *Hable con ella* [2001] desborda los límites del melodrama y alcanza el rango de auténtica tragedia, ya que se articula sobre la quiebra de un tabú, la violación de una joven en coma, completamente indefensa, una niña; este acontecimiento –narrado de forma inteligente a través de una perífrasis, fuera de la escena, a través del corto *El amante menguante*– provoca la muerte del violador, Benigno; y, al mismo tiempo, ofrece una nueva oportunidad vital, una enseñanza, para los supervivientes, Marco y la propia Alicia. Según Allison, “si tomamos *Hable con ella* como una tragedia, y a Benigno como un héroe trágico contemporáneo, ¿dónde está el valor catártico del film? Como al final de las grandes tragedias shakesperianas, *Hable con ella* no termina, desesperadamente,

con la muerte de Benigno. Más bien, se han aprendido ciertas lecciones y los personajes que sobreviven, Alicia y Marco, no parece que vayan a cometer los mismos errores. (...) Como es un caso habitual en los finales de las tragedias shakesperianas, las palabras de los que quedan confirman a la audiencia los efectos positivos del sufrimientos que han padecido” (2009: 162, traducción propia).

[32] Cierta visión peyorativa del término ‘melodrama’, probablemente derivada del sesgo androcéntrico que ha caracterizado gran parte de la academia y la crítica cinematográficas, ha conducido a utilizar este término de forma restrictiva, para definir específicamente un cine de género arquetípico que se identificaría con los denominados *women’s films*, un ‘cine de mujeres’ destinado a las sesiones matinales para amas de casa, y que encontrarían en el cine de Douglas Sirk o John M. Stahl, sus títulos más logrados, y en ciertas revisitaciones posmodernas –*Far from Heaven* [Haynes, 2002], por ejemplo–, así como en los formatos banalizados de las telenovelas televisivas, su versión actual. Según este punto de vista, el término ‘drama’, académica y socialmente desprovisto de ese matiz despectivo, definiría aquellas obras cuyo *target* no es exclusivamente femenino –son ‘aceptables’ para la mirada masculina, nótese el sesgo sexista y patriarcal– e incluso para demarcar el territorio propio del cine de autor, campo de maniobras por excelencia de la crítica y la academia, y por tanto cine serio, sesudo, artísticamente valioso. Nuestra propuesta sostiene que todos los géneros del universo de lo privado, protagonizados por un héroe patético, movido por el conflicto entre el deseo y la ley, entre los sentimientos y la razón, debe incluirse bajo la nomenclatura ‘melodrama’, si bien reconocemos la existencia de subgéneros con matices diferenciadores. En cualquier caso, aprovechamos para aclarar que, en el presente estudio, las palabras ‘melodrama’ y ‘drama’, son utilizadas como sinónimos, perfectamente intercambiables.

[33] Luis Beltrán alude a ese conflicto interior, afirmando que “la única respuesta admisible a la tentación, el galanteo o los impulsos es el silencio. El abismo que se abre entre la naturaleza humana y el ser social sólo lo cubre el silencio. Los valores naturales de la belleza, la inteligencia, el linaje, ya no bastan para alcanzar la felicidad. Es preciso someterse a los designios de la autoridad, responder con servilismo, sumisión y desvelos a sus caprichos. (...) El cisma se abre en el interior del hombre entre sus actos y sus sentimientos. Ahora bien, ese cisma –mejor o peor disimulado– ha de traslucirse inevitablemente al exterior, eso sí, sin protesta, con total sumisión” (2002: 105). La reflexión resulta de enorme interés, puesto que los personajes de Pedro Almodóvar son, con frecuencia, héroes y heroínas que, movidos por la pasión y el deseo, se enfrentan a un conflicto con su entorno, y aspiran a ser aceptados socialmente. Más aún, su película más puramente melodramática, *Julieta*, iba a titularse originariamente *Silencio*, como un modo de hacer patente la incomunicación entre las protagonistas y el ‘acallamiento’ del secreto.

[34] En su estudio sobre *El cine melodramático*, Pablo Pérez Rubio define así los rasgos básicos que articulan el género: “una herida o caída moral por motivos casi siempre externos (exógenos) al individuo, la marginación que lleva consigo la calidad de diferente (la inadaptación dentro de la colectividad), el camino de pruebas expiatorias en el que el héroe sobrevive manteniendo la fe en sí mismo y, como recompensa por su afán de superación, la anagnórisis que posibilita el triunfo social y la aceptación en la normativa social imperante. Se aprecia aquí (...) un apuntalamiento de las jerarquías, del orden establecido y de los valores morales propios del *statuo quo*. (...) Ya sea en la vertiente individual o en una dimensión colectivo-religiosa, estos personajes se convierten en paradigmas, en modelos de comportamientos universales, que logran superar las fronteras de los diferentes ámbitos para adquirir un alcance *metacultural*”

(2004: 116). Obviamente, el cine de Pedro Almodóvar retoma los elementos articuladores y el universo ficcional, narrativo y visual del melodrama pero no para subrayar el orden y los valores existentes, sino precisamente para subvertirlos, tensarlos hasta el límite de su resistencia interna, para romper así sus fronteras y construir un nuevo paradigma axiológico y una nueva moral, abierta a la diferencia, a la pluralidad y a la complejidad, que caracteriza las sociedades posmodernas.

[35] Sin ánimo de ser exhaustivos, referimos aquí algunos interesantes trabajos sobre el melodrama en la filmografía de Almodóvar. Así, sobre la ciudad como espacio de encuentro del deseo en las primeras películas en D'Lugo 1995; sobre la pasión desatada y el amor loco, en comparación con melodramas de Buñuel, en Kinder 2009; sobre la herencia del melodrama clásico de Hollywood en Rodríguez 2004, Sojo 1995 y Triana Toribio 1995; sobre la transformación de los cánones del melodrama clásico en Smith 2014: 121-135; sobre la transgresión del melodrama familiar en Vernon 1995; sobre las relaciones materno-filiales y sus lecturas socio-políticas en Kinder 1995; sobre los fantasmas de la maternidad en Gabilondo 2005; sobre los contrapuntos sonoros y musicales como expresión del deseo en Kinder 2013; sobre el imaginario melodramático en un contexto homosexual en Williams 2009; o sobre la articulación de un nuevo modelo de melodrama en Allison 2009.

[36] En el texto escrito para el *press-book* de *La ley del deseo*, Almodóvar reconoce la importancia del melodrama familiar en su cine: "Cuando Wim Wenders decidió conquistar el corazón de los americanos y del público en general hizo una historia sobre la familia, un melodrama con una madre ausente y un hermano redentor, más un niño de pelo liso. La familia nunca falla. Yo lo descubrí cuando rodé *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* La gente empezó a mirarme con otros ojos, tipo 'es moderno, pero tiene sentimientos'. La familia supone

siempre un material dramático de primer orden. En *¿Qué he hecho yo!* deposité mi mirada sobre la figura de la Madre. Ahora lo hago sobre la de los Hermanos” (1987: 12).

[37] Luis Beltrán describe así la estética del idilio: “en sus orígenes el idilio es una estética alegre que admite tratamientos tragicómico, cómico y patético durante el periodo histórico. En esencia consiste en entender la vida humana como parte de la vida de la naturaleza, esto es, como un ciclo comprendido entre el nacimiento y la muerte, con momentos especiales como la formación de la pareja y el matrimonio, el nacimiento de los hijos y la muerte de los progenitores. Al tiempo que se realzan esos momentos se borran los de la vida cotidiana, de modo que el ciclo vital se compone únicamente de acontecimientos de la vida familiar, los cuales se enmarcan en un espacio que dota de identidad a sus moradores: la tierra natal. Y el tiempo crea un ciclo, que puede multiplicarse en la forma de los ciclos generacionales de una familia. (...) El tiempo idílico es un tiempo del crecimiento, de ahí su carácter alegre en origen, que luego dará entrada también al tiempo de la decrepitud” (2011: 75).

[38] En el inicio de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, mientras observamos las gallinas, patos, conejos y plantas que Pepa cuida en la rústica terraza de su fastuoso ático madrileño, su voz nos retrata su situación sentimental: “Hace meses me mudé a este ático con Iván, el mundo se hundía a mi alrededor, y yo quería salvarme, y salvarlo. Me sentía como Noé. En el corral que instalé en la terraza, me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies animales. En cualquier caso, no conseguí salvar la pareja que más me interesaba: la mía” [Almodóvar 1988: 2’22].

[39] Así, para José Luis Sánchez Noriega, “probablemente el rasgo definitivo que caracteriza el cine negro sea una *visión dual de lo real*, la consideración numénica de que por debajo del orden aparente existe una realidad –de mayor calado y más importante– que tiene un talante esencialmente conflictivo. Es

decir, el carácter 'negro' de este cine reside no tanto en los aspectos temáticos o formales como en una metafísica, una consideración de lo real que establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda —y determinante para el resultado de los conflictos dramáticos: de ahí el poso amargo, escéptico o pesimista que, en definitiva, ofrecen las películas— que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente... todos los cuales tienen en común una fatalidad destructora y necrófila” (1998: 13).

[\[40\]](#) Michel Foucault relaciona estos mecanismos de exclusión con el desarrollo de la clínica y las prisiones, retomando las estrategias utilizadas previamente con los leprosos y apestados, que eran apartados del espacio social —urbano— por motivos de salud pública. Así, “corresponde al siglo xix haber aplicado al espacio de la exclusión cuyo habitante simbólico era el leproso (y los mendigos, los vagabundos, los locos, los violentos, formaban su población real) la técnica de poder propia del reticulado disciplinario. Tratar a los ‘leprosos’ como a ‘apestados’, proyectar los desgloses finos de la disciplina sobre el espacio confuso del internamiento, trabajarlo con los métodos de distribución analítica del poder, individualizar a los excluidos, pero servirse de los procedimientos de individualización para marcar exclusiones —esto es lo que ha sido llevado a cabo regularmente por el poder disciplinario desde los comienzos del siglo XIX: el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de educación vigilada, y por una parte los hospitales, de manera general todas las instancias de control individual, funcionan de doble modo: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo, cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc.). De un

lado, se ‘apesta’ a los leprosos; se impone a los excluidos la táctica de las disciplinas individualizantes; y, de otra parte, la universalidad de los controles disciplinarios permite marcar quién es ‘leproso’ y hacer jugar contra él los mecanismos dualistas de la exclusión. La división constante de lo normal y de lo anormal, a que todo individuo está sometido, prolonga hasta nosotros y aplicándolos a otros objetos distintos, la marcación binaria y el exilio del leproso; la existencia de todo un conjunto de técnicas y de instituciones que se atribuyen como tarea medir, controlar y corregir a los anormales, hace funcionar los dispositivos disciplinarios a que apelaba el miedo de la peste. Todos los mecanismos de poder que, todavía en la actualidad, se disponen en torno de lo anormal, para marcarlo, como para modificarlo, componen estas dos formas, de las que derivan de lejos” (2002: 183).

[41] Para Eduardo Urios-Aparisi, aquí reside una de las claves del imaginario moral del cineasta: “Lo exterior es un reflejo de lo interior y la continuidad de ambos dominios da consistencia a la experiencia y conlleva una autenticidad ética que va más allá de las dimensiones éticas determinadas por escrúpulos morales, sociales o religiosos. De este modo, los personajes de Almodóvar pueden ser ‘auténticos’ a pesar de ser en muchas ocasiones, marginados, ilegales o inmorales de acuerdo con la ética convencional” (2010: 187). De ahí que sus personajes puedan ser vistos, desde una mirada seria y dogmática, como locos, enfermos, marginales, excluidos... diferentes; de ahí también que, en las películas de Almodóvar, aparezcan frecuentemente prisiones –*Tacones lejanos*, *Carne trémula*, *Hable con ella*–, sanatorios –*Matador*, *iÁtame!*–, clínicas –*La ley del deseo*, *Todo sobre mi madre*–, o escuelas represivas –*La mala educación*–. Las dinámicas entre la libertad y los espacios de control, siguiendo con la reflexión foucaultiana, están presentes en todo su cine y articulan buena parte de su mirada moral.

[42] En ese sentido, Nuria Vidal entiende *La ley del deseo*

como una película decidida y radicalmente romántica, una expresión cinematográfica de la pasión absoluta, del despliegue del deseo más allá de los límites de la moral. Desde su punto de vista, “el amor, la pasión, el deseo, temas recurrentes a uno u otro nivel en anteriores films de Almodóvar, se subliman en *La ley del deseo* en un solo y único deseo: el de Antonio por Pablo, al que es capaz de sacrificar todo, incluso su vida. Esta dimensión de entrega absoluta a un amor es lo que confiere a *La ley del deseo* su carácter romántico y la convierte en la primera gran película romántica de Almodóvar. *La ley del deseo* es romántica por sus personajes, entregados a pasiones sin límite, poseídos por un destino que los tiene atrapados desde el principio, sobre todo a Antonio, que es el que realmente apuesta y pierde en esta ruleta rusa del amor a ciegas” (1992: 307). En efecto, se trata de una de las grandes obras de la filmografía almodovariana, quizás una de las películas en que mejor funciona el triángulo que forman la comedia, el melodrama y el cine negro.

[43] En referencia a uno de sus títulos más decisivamente *noir*, el cineasta afirma que “*La mala educación* es lo opuesto a una película de buenos y malos. En cualquier caso, yo no juzgo a los personajes hagan lo que hagan, mi trabajo consiste en ‘representarlos’, ‘explicarlos en su complejidad’ y conseguir un espectáculo entretenido con todo ello. No es bueno para la película –ni siquiera para las de tipo político o ideológico– que el director juzgue a sus personajes aunque hagan cosas atroces” (Almodóvar 2004: 15).

[44] Como bien señala Sánchez Noriega, la complejidad argumental del *noir* no es tanto un juego narrativo como un reflejo de la ambigüedad moral del género. La estructura de relatos dentro de relatos, con *flashback* incluido, en forma de muñecas *matrioskas* rusas, que conforma el guión de *La mala educación*, es en efecto un reflejo de la oscura moralidad de los protagonistas. Así, en el cine negro, “el *flashback* permite

diversas operaciones estéticas: la narración fragmentaria rompe con la continuidad temporal y la causalidad estricta; la opción por una estética de la fatalidad al ubicar en el pasado inamovible el origen de los conflictos del presente; y la complejidad del relato adquirida gracias a esa fragmentación. Unido a ello está la adopción de un punto de vista –los *flashbacks* se apoyan ordinariamente en la voz en *off* del protagonista– que introduce mayor subjetividad en el relato y lleva a la identificación del espectador con ese personaje. Dada la ambivalencia moral de los protagonistas (detectives descreídos, criminales en proceso de arrepentimiento, policías transgresores de la ley), esa identificación tiene como consecuencia la subrayada *amoralidad* del género” (1998: 17).

[45] En el *pressbook* de *La mala educación*, la única película en la que Almodóvar reconoce haber afrontado directamente el rodaje como un *film noir* estricto, el cineasta afirma que el cine negro se entremezcla con facilidad con otros géneros, y especialmente con el melodrama. Así, “el *noir* (como casi todos los géneros nobles) admite bien el mestizaje con otros géneros, siempre que la narración respire ese aliento fatal sin el que el negro sería gris. El género negro se mezcla bien con el melodrama en su versión más dura –*Leave her to Heaven* de John M. Stahl, *Mildred Pierce* de Michael Curtiz [1945]–, con el romanticismo más desesperado –*Laura* de Preminger [1944], *La Sirene du Mississippi* de Truffaut [1970], *Out of the past* de Jacques Tourneur [1947]– la crítica social –Dashiehl Hammett, Raymond Chandler, James Ellroy, Vázquez Montalbán–, o el ‘terror-sin-bichos’, es decir el que procede directamente del corazón humano –*Human Desire*, en sus dos versiones, Fritz Lang [1954], siempre que hace este género, *Fallen Angel* [1945] y *Angel Face* [1952] ambas de Preminger– o la melancolía de los violentos, si a esta característica se le asignara un género –Nicholas Ray: *In a lonely place* [1950] y *On dangerous ground* [1951]” (Almodóvar 2004: 8).

[46] Marvin D’Lugo ofreció una excelente lectura de *La mala*

educación en este sentido, relacionando los entresijos narrativos y argumentales de la película, en relación con una lectura socio-política del pasado nacional. En ella, concluye que “*La mala educación* retrata la unión del pasado histórico y personal. Al mismo tiempo, explicita la conexión entre la autobiografía y una relectura más amplia y colectiva de aspectos de la historia moderna de España” (2009: 366, traducción propia).

[47] En efecto, tal y como apuntó Juan Carlos Ibáñez, “el epílogo ofrecido en el plano final de *La mala educación* puede ser leído como la clausura de un círculo abierto en el prólogo de *Carne trémula*. El resumen de los destinos de los distintos personajes cumple la función de enfatizar el momento presente, desde cuyo punto de vista privilegiado, el tiempo ficcional de la película, el de la transición democrática, es juzgado y calificado como insuficiente en términos ideológicos y morales. (...) La visión del pasado que Almodóvar propone en *La mala educación* es crítica, en tanto que reescribe y reinterpreta la misma realidad que había retratado en sus anteriores títulos. Donde sus películas de los primeros ochenta retrataban una sociedad desinhibida y deliberadamente provocativa, decidida a romper con el pasado, en *La mala educación*, las mismas personas, lugares y comportamientos son mostrados para reflejar un mundo vacío de ambición desmedida, mediocridad y ausencia de puntos de referencia ideológicos. Almodóvar recupera los años de la transición como un tiempo de desencanto y desmovilización” (2013: 168, traducción propia).

[48] Para Frederic Jameson, “el moralismo moderno y sus retratos premonitorios del mal y la corrupción tienen poco que ver con las figuras mutiladas postmodernas, aunque sólo sea porque presupone lo que los diversos postestructuralismos llaman a menudo el ‘sujeto centrado’, el viejo *ego* del periodo moderno orientado al interior. En un universo postmoderno, tras la denominada ‘muerte del sujeto’, o al menos tras el fin de la ideología del sujeto, resulta que ya nadie es

exactamente malo o al menos la maldad no es ya el término para designarlo" (1995: 196).

[49] El cineasta lo confesaba así a Frédéric Strauss, a propósito de los géneros y, más en particular, del maniqueísmo del melodrama: "el melodrama es un género maniqueo que se ha utilizado para erigir una causa social contra otra, para defender por un lado y denunciar por otro. (...) El paso del tiempo nos lleva naturalmente a concebir las historias de otra manera. Hoy día, lo más importante no es tanto decir quien es el malo y quien el bueno, sino más bien mostrar por qué el malo es así de malo. Los géneros obligan a tratar a los personajes de un modo elemental, y yo creo que ya no se puede hacer lo mismo, porque corresponde a la mentalidad de otra época" (2001: 109).

[50] Pedro Almodóvar afirma en el *pressbook* de la película, en uno de sus habituales textos de presentación: "En el *noir* puede no haber policías, ni pistolas, ni siquiera violencia física, pero debe haber mentiras y fatalidad, cualidades que normalmente encarna una mujer: la mujer fatal. La *femme fatale* –no es imprescindible en el género, pero sí es uno de sus grandes iconos– es una mujer consciente de su poder de seducción, hipotensa, por lo cual no se altera fácilmente, que ha perdido los escrúpulos y no siente interés por recuperarlos. Para ella el sexo no es fuente de placer, sino de dolor para los demás. En *La mala educación*, la *femme fatale* es un *enfant terrible*, el personaje interpretado por Gael García Bernal, que sigue al pie de la letra los ejemplos de Barbara Stanwyck, Jane Greer, Jean Simmons –*Angel Face* [Preminger, 1953]–, Joan Bennett –*Scarlet Street* [Lang, 1945]–, Ann Dvorak, Mary Windsor, Lisabeth Scott, Veronica Lake y tantas otras maldiciones en forma de mujer" (2004: 8).

[51] El semanario *El caso* se editó entre 1952 y 1990, y fue un medio de referencia durante la dictadura y la transición, sobre todo para ciertos sectores populares, que gustaban de este tremendismo criminal. Es sabido que, de forma despectiva,

se conocía como 'el diario de las porteras'. El medio se centraba en los sucesos, delitos y crímenes más estrafalarios y escabrosos, siempre desde una óptica sensacionalista y exacerbada. La portada se caracterizaba por los juegos cromáticos de acuarelas y tipografía en negro y rojo, junto a un tono periodístico novelesco. Fundado por Eugenio Suárez, tuvo su importancia en el franquismo, puesto que, hasta ese momento, la única información relativa a este universo criminal, se limitaba a las notas informativas de la Dirección General de Seguridad, con su tono frío, distanciado y burocrático. *El caso* explotó la información de sucesos, tratando de mostrar una imagen algo más cercana a la España real, frente a la España oficial que retrataban los medios del régimen.