

Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar

Hanno Ehrlicher

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ehrlicher, Hanno. 2005. "Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar." In "*El amor, esa palabra...." El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*", edited by Anna-Sophia Buck and Irene Gastón Sierra, 67–102. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



**“Ultimamente estás más preocupado por mi corazón que por mi coño“
Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar**

Del coño al corazón: el nuevo “órgano” fílmico de Almodóvar

Introducir la palabra “coño” en el discurso de un artículo científico resulta algo irritante e indiscreto, por mucho que uno se distancie, con la ayuda de las comillas, de su contenido semántico, remarcando que se trata de una indiscreción ajena, de otra voz a la que ‘tan sólo’ se cita. Y es que incluso en esta forma duplicada sigue siendo un acto de habla que se refiere demasiado directa y públicamente al órgano sexual femenino. La pequeña palabrota, sacada del contexto coloquial de la cultura española donde se usa con frecuencia, viola el tabú social que protege la sexualidad como verdad secreta y pertenencia íntima de la persona. Con este pequeño ‘escándalo’ introductorio intento, claro está, duplicar y reflexionar en una especie de *mise en abyme* sobre el escándolo que la crítica asocia de forma tópica y casi automática con la obra fílmica de Pedro Almodóvar. Recordemos tan sólo algunas escenas de sus primeras películas que han fomentado este tópico: la escena sadomasoquista con “golden shower” inclusive en *Pepi, Luci y Bom* (ciertamente la más atrevida de todo el film por el hecho de contar con una actriz menor de edad como era en aquel momento Olvido Gara ‘Alaska’), los abusos incestuosos por parte de padres a sus hijas (reales o ‘artificiales’¹) en *Laberinto de pasiones*, el espectacular (aunque fracasado) acto sexual adulterio de la protagonista de *Qué he hecho yo para merecer esto* con un desconocido bajo la ducha de una academia de kendo, la grotesca escena onanista que realiza Nacho Martínez en el papel de Ángel en *Matador* delante del televisor, y un largo etcétera hasta llegar a la secuencia de la violación de *Kika*, quizás la más larga de la historia del cine y, seguramente, muy difícil de digerir para el espectador políticamente correcto².

Esta enumeración de escenas con un explícito contenido sexual, por incompleta que sea, ayuda a entender por qué la prensa habla de Almodóvar, incluso hoy en día, como de un “ángel de luz de las obsesiones” (cf. Althen 2001) y ve en su obra un espejo humorísticamente deformado de una vida libidinosa y excesiva, sin tabúes y llena de drogas,

1 Queti es forzada primero por su padre biológico a una relación incestuosa de la que se libera al transformarse con ayuda de la cirugía plástica en el doble de Sexilia. Como tal vuelve a tener una relación virtualmente incestuosa con su nuevo ‘padre’. Para una sinopsis de las películas de Almodóvar hasta *Carne Trémula* inclusive cf. Pedro Almodóvar (1998). Resúmenes comentados del contenido de las películas también los ofrece el libro de Gwynne Edwards (2001).

de un *anything goes* postmoderno que se inauguró en España con la movida madrileña al principio de los años ochenta y que continúa fascinando al imaginario de los prospectos turísticos.

Las últimas producciones del director manchego -si se parte del deseo de ver cumplido este tópico- resultaron sorprendentes por la sobriedad de su *mise en scène* y el tono más sereno y reflexivo, sin que por eso falten por completo los guiños frívolos. Con *Todo sobre mi madre* parece confirmarse definitivamente el paso de Almodóvar a lo que Paul Julian Smith ha denominado el “período azul” del director en contraste con el “período rosa” de su juventud (1999: 28-30). Sirviéndonos de una metáfora menos cultural y más carnal, podríamos hablar también de otro tipo de cambio, del “coño” al “corazón”, tal y como lo había constatado ya la figura de Patty Diphusa en la novela por entregas del mismo título al entrevistarse en el último capítulo con su ‘creador’, Pedro Almodóvar. Cito *in extenso*:

Pedro: [...] ¿Por qué quieres dormir?

Patty: – No sé. He oído comentar a otros personajes que entre polvo y polvo la gente echa un sueñecito.

Pedro: – Tú no lo necesitas, estás llena de vida. El signo de nuestros tiempos es el vértigo, la actividad frenética. Y tú eres una chica típica de nuestro tiempo.

Patty – Últimamente estás más preocupado por mi corazón que por mi coño. ¿Qué es lo que te pasa?

Pedro: – Supongo que ando necesitado de un amor absoluto. Últimamente a todo el mundo le propongo que se case conmigo. Y lo hago en serio.

(Almodóvar: *Patty Diphusa*, 92)

Todo sobre mi madre demuestra, en cierto modo, ese cansancio por el exceso permanente que cede al melodramático deseo de un amor absoluto y una vida familiar. Este movimiento queda patente en la elección de la protagonista, Cecilia Roth, actriz asociada con la etapa más ‘movida’ de Almodóvar (es la Sexilia de *Laberinto de pasiones* en 1982 y aparece en *Entre Tinieblas* un año más tarde) pero que, desde entonces, no había vuelto a trabajar con él³. En el papel de Manuela encarna, al mismo tiempo, la alegoría de un regreso del director a su propio pasado, “hace 17 años”, como ella misma precisa en la película, haciendo coincidir explícitamente el tiempo diegético y el tiempo real⁴. Los tiempos de la joven ninfómana Sexilia han pasado, ahora representa a una madre que, tras haber perdido trágicamente a su

2 No hay que ser feminista para escandalizarse con esta escena pero, evidentemente, fueron las feministas las que más la criticaron y acusaron a Almodóvar de banalizar la violencia real que sufren sobre todo las mujeres en una sociedad patriarcal. Véase, al respecto, Patricia Hart (1997: 73-88).

3 Hay que precisar, sin embargo, que Cecilia Roth colaboró también en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) como figurinista.

4 “Hace diecisiete años hice este mismo trayecto, pero al revés, de Barcelona a Madrid”, declara la voz en off de Manuela (18:35 h). Es interesante ver que el guión definitivo varía en este punto y cambia la fecha por un año (“hace dieciocho años”, Almodóvar 1999: 38). ¿Se trata de un simple despiste o de un consciente intento posterior de borrar indicios biográficos demasiado explícitos?

hijo, regresa al lugar de sus amores y errores de antaño en búsqueda del padre. No por casualidad el corazón aparece en esta película como el órgano predilecto que guía el destino e incluso los movimientos de las personas (en el nivel narrativo esta nueva preferencia por el corazón se justifica con la profesión de la protagonista, que trabaja de coordinadora en un centro de transplantes). Ciertamente, el corazón y sus transplantes simbolizan la circulación de los afectos vitales y del deseo en general pero, además, marcan también un nuevo tono (o un nuevo pulso, para permanecer en el registro metafórico) respecto a los comienzos de la trayectoria fílmica de Almodóvar, una evolución que se intentará poner de manifiesto más detalladamente a lo largo de este artículo.

Erecciones generales: la política corporal de Almodóvar en el contexto de la movida

Regresemos, pues, a los inicios de la estética almodovariana, cuando todavía no era el director internacional consagrado y premiado sino un joven artista que dejó su pueblo natal y en el *underground* de una capital en plena transición encontró su primer y genuino terreno de trabajo.

Es costumbre designar el surgimiento de esta escena *underground* a principios de los ochenta con el término de “movida”, y no hay duda de que los primeros largometrajes de Almodóvar no sólo documentaron este movimiento sino que participaron en él, lo impregnaron con un imaginario específico y le ayudaron a salir al escenario público⁵. Esas películas, por lo tanto, no se deben interpretar como un reflejo directo y realista de aquellos años, sino como una documentación hiperbólica: como un microscopio, éstas agrandan partículas muy pequeñas del conjunto social que sin lente serían muy difíciles de percibir e, incluso, invisibles para una mirada escéptica y distanciada⁶. Madrid, evidentemente, fuera del imaginario de la “escena” en la que actuó Almodóvar, no era ni el “centro” ni necesariamente “la ciudad más divertida del mundo”, como se afirma en *Laberinto de pasiones* por boca de un personaje, y como lo verifica toda la historia de Riza Niro, el homosexual hijo del emperador iraní (cf. Vidal 1989: 42). Esta extática expansión de una escena marginal en un teatro total que engloba la ciudad y, virtualmente, todo el universo, tiene mucho de cultura carnavalesca en el sentido de Bajtin por tratarse de la constitución de un espacio lúdico que

5 Para el contexto socio-cultural de este tiempo cf. García de León/ Maldonado (1989: 129-143). Falta aún una historia más sistemática y completa de la movida, lo cual es lógico en cierto modo dado el carácter subcultural del fenómeno y los problemas metodológicos que esto implica. José Luis Gallero (1991) intentó sin embargo sacar partido de este vacío historiográfico y presentó la movida como un conjunto de voces individuales.

6 Javier Marías, por ejemplo, quien por esos años estuvo residiendo en Inglaterra, no pudo nunca verificar en sus breves vacaciones las noticias sobre una ciudad divertida y espectacular que le llegaron a través de la prensa y por rumores de amigos. Cf. su respuesta al cuestionario en Gallero (1991: 275 s).

gira en torno al cuerpo (grotesco) en el que las normas sociales y las reglas del tiempo quedan suspendidas y se traspasa la frontera entre lo fantástico y lo real, entre lo interior y lo exterior, entre las risas y las veras (Bachtin 1990 y 1995). Desde una perspectiva crítico-ideológica, Teresa M. Vilarós ha querido ver en la fiesta carnavalesca y alucinógena de la movida el fugaz y vano intento por conjurar “el efecto monumental de la resaca producida por la pérdida del contenido utópico de la superestructura cultural de resistencia a la dictadura” (1994: 227)⁷. La movida, así se podría resumir su argumentación, fue producto del mono del desencanto político-ideológico, mero tóxico sustituto de esa droga mental que había sido la perspectiva utópica izquierdista, cuya falta empezó a notarse con la desaparición del régimen franquista. Aunque no es necesario compartir su crítica, sí se podría estar de acuerdo en que la movida y su escenificación estética significaron una despolitización de la vida cultural española. Hay muchos indicios que parecen constatar esta tesis, al menos en el caso de Almodóvar, quien ya en su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, demuestra claramente su voluntad de ignorar la política cuando aparece como director de un concurso de “erecciones generales”⁸. La desinhibida indiferencia hacia el discurso político y su moral a favor de la exploración en el imperio de los sentidos era una característica que la movida compartió con una tendencia más general dentro de la nueva sociedad española, en pleno proceso de desublimación. Apareció una *Sonrisa vertical*⁹ mofándose del viejo ‘progre’ con su compromiso ideológico, estrategia provocadora de la que aún a finales de los ochenta se sirvió Almudena Grandes en *Las edades de Lulú*¹⁰.

Sin embargo, no es necesario interpretar como despolitización este voluntario olvido de la época franquista, el discurso de la oposición izquierdista inclusive. Con no menos razón se podría hablar de un cambio en las formas políticas, del paso de una política discursiva a una política corporal performativa en el sentido de Judith Butler (1990), ya que, en el caso de

7 La autora ha ampliado y profundizado su argumentación posteriormente en una monografía (cf. Vilarós 1998).

8 A la hora de cuestionar la actitud del primer Almodóvar frente a la política sería interesante conocer su primera película super-8, de 4 minutos de duración y titulada, justamente, *Film político* (1974). Como este material es prácticamente inaccesible, sólo puedo referirme aquí al divertido reportaje de Jörg Kalt, quien ha tenido la suerte de ver una videocopia de todas las películas super-8 del director. Cuenta de un joven Almodóvar que aparece en esta película vestido de militar y armado de ametralladora, con medias de malla y tutú. Encuentra un oso de peluche y éste le hace una *fellatio*; tras finalizar esta tarea coge la ametralladora y dispara dirigéndose al objetivo de la cámara (cf. Kalt 2002: 84s).

9 La colección erótica *La sonrisa vertical* fue fundada en 1978 por el director Luis García Berlanga y la editora Beatriz Moura. Un año más tarde se creó el premio correspondiente. Janett Reinstdälder (1996) ofrece un interesante análisis de la erótica de *la sonrisa vertical* y las concepciones de *gender* que allí se perfilan.

10 En lugar de asistir al concierto de un famoso cantautor catalán, la joven Lulú se va con el amigo de su hermano, Pablo, con quien vive aquella noche su iniciación sexual (Grandes: *Las edades de Lulu*, capítulo 2). Una escena que evidencia lo que constataba Borja Casani, fundador de la revista *La Luna*, quizás la publicación más emblemática de la movida: “De alguna manera, el adversario ideológico era el viejo progre, que en música equivalía al cantautor” (cit. en Galleno 1991: 67).

Almodóvar, la escenificación de la sexualidad no se limita a “recuperar el culto a la erección”, tal y como definió Berlanga la meta de su colección erótica literaria (cit. en Reinstädler 1996: 15), sino que aboga por un “transvestismo sin límites” que cuestiona las normas sociales desde el centro más carnal y personal de la cultura, la identidad sexual y genérica¹¹. De acuerdo con la opinión de Dieter Ingenschay (2001) se puede insistir en el contorno político de la estética de la movida, “aun cuando no se defina como tal”. Y tampoco resulta tan amnésica esta nueva política corporal como sugiere el estudio de Vilarós y como lo afirma también el propio Almodóvar cuando habla de su voluntad de borrar cualquier recuerdo del franquismo¹². No es necesario esperar hasta la primera reflexión fílmica con referencia explícita al franquismo en *Carne trémula* (1997) para desmentir esa negación tan absoluta de la historia. La dictadura ha dejado sus huellas en la nueva conciencia corporal y, por mucho que la movida que salió al escenario se empeñara en ignorar ese reciente pasado, puede ser reconocido como el trasfondo ante el cual se perfila la desenfrenada libertad de vivir sus deseos. En el imaginario almodovariano se encuentra un indicio muy claro de este recuerdo involuntario en el tema de la violación, que resulta demasiado obsesivo para ser simplemente un arbitrario juego inocente. Un capítulo de *Patty Diphusa* puede servir de ejemplo para observar el típico tratamiento del motivo en Almodóvar: después de la presentación de Patty, “mujer X” y sex-symbol de fama internacional que incluso recibió elogios de parte del mismísimo Mr. Popart (“popár” en la castiza pronunciación de la protagonista), el segundo capítulo explica *cómo la realidad imita al porno*: Patty confiesa allí que está enamorada e informa al lector de cómo sucedió (Almodóvar: *Patty Diphusa*, 21-27)¹³. Al principio de su romance ocurre justamente una violación. Al salir de una fiesta dos chicos la llevan en coche, la violan y la dejan después “tirada en la Casa de Campo, de madrugada y con una pinta como de película mejicana de vampiros”. Patty, como ella misma afirma está “realmente molestada”:

comprendí que hay situaciones en que a las mujeres no les queda más remedio que hacerse feministas. Ésa era una de ellas. No es que temiera encontrarme otros dos sicópatas, ni que me volvieran a violar en la misma noche. Me inquietaba cómo podría llegar a casa, todo el mundo conoce los problemas de transporte que hay en Madrid (25)

11 Me sirvo aquí del título y la argumentación de un artículo de Paul Julian Smith (1999/2000: 15-22).

12 Así Almodóvar habla en una entrevista con Frédéric Strauss de su propia “venganza contra el régimen franquista: quiero que de él no quede ni recuerdo ni sombra” (Almodóvar 1998: 35).

13 Hay que remarcar que la presentación del texto en el libro no se corresponde exactamente con las entregas que aparecieron en *La Luna*. Aunque el texto mismo no ha sido retocado, sí que son diferentes la agrupación en capítulos y los títulos de estos. Y, lo que es más importante aún, faltan las fotos de Mac Namara representando a Patty Diphusa.

El efecto ‘humorístico’ de estas frases resulta de la desviación del sistema de valores que se puede presuponer en el lector y que Patty no comparte: la causa de su indignación no es una traumática experiencia de violencia, sino un efecto secundario de la violación, el alejamiento del centro de la ciudad y el problema de transporte que esto implica. El escándalo moral del que se nutre Almodovár aquí de forma irónica, no resulta de una negación de la violencia sino de la negación de la importancia que esta violencia conlleva para la persona víctima de ella. Se podría hablar de una estrategia anti-obscena, pues lo obsceno implica una transgresión de las normas morales que son infringidas pero que, al infringirse, se afirman de forma negativa. La narración de Almodóvar, por el contrario, pretende simplemente partir de otro sistema de valores y de una normalidad diferente a la habitual que, sin embargo, no se opone directamente. Adopta voluntariamente una perspectiva particular y ‘artificial’, la del travesti, cuya capacidad imaginativa domina sobre la realidad y le impone su voluntad¹⁴. Patty, no solamente es capaz de ‘pasar’ de la violencia sufrida sino que, incluso, saca partido de ella. Cuando otro chico la encuentra y la lleva en su coche, le narra lo sucedido de una forma tan excesiva e hiperbólica que consigue incitar instantáneamente los deseos sexuales de ambos. La Casa de Campo, que antes fue terreno de la violación, se convierte ahora en “el paraíso del amor libre” donde es posible hacer “de todo”. Aunque el desconocido es casado y padre de familia, Patty no se deja decepcionar e incluso se queda “colgada” por él, tan sólo por el hecho de haberle escuchado asegurar que ella había sido “la primera mujer a la que le había comido el coño” (26).

Este fragmento de *Patty Diphusa* puede servir para aclarar mejor el funcionamiento de la política corporal performativa característica de los comienzos de la estética almodovariana. En primer lugar hay que advertir que en la narración no se niega la violencia sino que se supera mediante una imaginación excesiva. La mente de Patty parece tan fantástica y sin limitaciones que se sabe apoderar de cualquier realidad, la deforma grotescamente y la subyuga a sus propios deseos, convirtiéndose así de víctima en la heroína que triunfa. Si es lícito, como acabo de proponer, concebir el tema de la violación como un rastro o un síntoma del pasado de la dictadura franquista (cuya fuerza represiva Almodóvar, sin duda, todavía

14 Voy a hablar del travestismo de la novela más adelante, pero la identificación del personaje de Patty con un travesti se propone ya antes de la lectura misma. Las entregas en *La Luna* venían acompañadas de fotos de Fabio ‘Fanny’ Mc Namara de un travestismo muy visible (ya que la particularidad del travestismo de Mc Namara reside en una falta de voluntad mimética en favor de un máximo de visibilidad teatral). Véanse las imágenes 1 y 2.

Aunque el libro ha borrado esta participación de Mc Namara y presenta a Almodóvar como único autor del texto, sigue indicando una perspectiva travestida: en la portada podemos ver a Almodóvar en traje de torero, un puro en la boca, rosa y peineta en el pelo, jugando así deliberadamente con los atributos culturales de lo masculino y de lo femenino.

llegó a conocer)¹⁵, hay que concluir que el nuevo frívolo festejo del cuerpo y de sus deseos no apuntaba tanto a un olvido de este pasado, sino a una consciente y activa desfiguración que transforma la historia y la integra en un jubiloso escenario del presente. En este sentido se podría analizar también la pequeña y muy *campy*¹⁶ secuencia sadomasoquista de *Laberinto de Pasiones* en la que aparece Pedro Almodóvar dirigiendo una fotonovela con Fabio ‘Fanny’ Mc Namara representando a *Patty Diphusa*, representación teatral de una perversión en sí misma teatral, ya que el masoquista no deja de ser director de la puesta en escena de su propia vicimización¹⁷.

Las erecciones generales de Almodóvar no se reducen, pues, al simple hedonismo sexual. Sin duda, *Patty Diphusa* se inscribe en el género pornográfico en el sentido más estricto, ya que se trata del relato (pseudoautobiográfico) de una prostituta. Pero la lógica de la ‘novela’ se aleja del fantasma central en torno al cual suele girar toda pornografía y que es, ni más ni menos, que la verdad del hombre (en el sentido genérico) reside en su sexualidad¹⁸. Almodóvar, al contrario, se viste de género pornográfico para desplazarlo y pasar por encima de sus presuposiciones ideológicas, sustituyendo esta creencia materialista por el credo esteticista que reza: la realidad imita al arte (del porno). *Patty Diphusa* es una pornografía ‘movida’ en cuyo movimiento narrativo se confunden tanto las identidades sexuales como las identidades del género literario. La autobiografía de esta prostituta especial que “a pesar de ser una estrella del porno” también es “una terrible sentimental” (26), oscila constantemente entre lo pornográfico y la novela rosa. Además de la confusión del registro genérico, la perspectiva travesti produce incertidumbre sobre la ‘verdad’ de la identidad sexual de la narradora. El travestismo del autor de *Patty Diphusa* es evidente desde el principio del relato y está marcado de antemano mediante la escenificación visual que acompaña el texto [véase imágenes 1 y 2]. Al nivel de la narración, sin embargo, no se cuestiona la identidad femenina de la protagonista hasta el “episodio burgués”, en el que la madre de su novio Pepón le llama “travesti” e insiste en su incapacidad reproductora, que la diferencia biológicamente y le impide ser una ‘auténtica’ mujer con hijos (81s.). La escena del *coming in* de Patty, que se

15 En este aspecto hay que diferenciar entre los actores de la “movida”. Mientras Almódovar había experimentado aún la opresión franquista en su juventud, los más jóvenes no compartían esta experiencia y, por lo tanto, no tenían nada que olvidar o desfigurar. Tal era el caso de ‘Alaska’, quien afirma que “Para Pedro sí tenía significado un antes y un después de Franco. Para mí no, porque tenía 12 años y jamás fui consciente de que lo que hacía no lo hubiera podido hacer equis años antes” (cit. en Gallero 1991: 372).

16 Véase la definición de lo “camp” como categoría de una determinada estética homosexual caracterizada por “its love of the unnatural: of artifice and exaggeration” (Sontag 1966: 275). Aunque su definición sigue siendo la referencia obligatoria para cualquier estudio sobre el fenómeno, últimamente se ha criticado la opinión de Sontag, sobre todo su ignorancia del potencial político *camp*. Para la reivindicación de este potencial cf. Moe Meyer et al (1994).

17 Para una interpretación del masoquismo en este sentido véase Albrecht Koschorke (1988).

18 Para un análisis de este fantasma pornográfico cf. Barbara Vinken (1997: 7-23).

tiene que enfrentar de repente con una norma burguesa que no acepta la identidad sexual elegida por ella, no desvela una verdad hasta ese momento oculta. En vez de producir una revelación y con ella una nueva, esta vez auténtica verdad, esta escena añade en un efecto sorpresa un nuevo grado de ambivalencia a la cuestión de la identidad genérica, pues queda expuesta la diferencia entre dos perspectivas ‘artificiales’: la perspectiva *transgender* de la propia protagonista que, como mujer transexual insiste, con razón, en la autenticidad de su identidad sexual femenina (“Como siga llamándome travestón se va a tragarse las galletitas sin masticarlas siquiera. Miles de hombres se han perdido en la inmensidad de mi coño”, p. 82) y la perspectiva travesti del autor (homosexual). Tenemos a un autor homosexual travesti que en su texto pseudoautobiográfico no imita simplemente la perspectiva de una mujer, sino la de una mujer transexual. Si la lógica *transgender* mantiene el dualismo biológico entre hombre y mujer al cambiar las posiciones sin cuestionar la oposición misma, el travestismo, por el contrario, sí lo cuestiona y produce deliberadamente una “crisis de las categorías”, dando lugar a un “tercero” entre lo “femenino” y lo “masculino”, entre “homo” y “hetero”, entre “sex” y “gender” (Garber 1993: 31 y 192). Desde esta posición más allá de las oposiciones, el cambio de las mismas puede resultar natural. Por eso el autor, después de introducirse mediante una metalepsis narrativa en su propio texto, puede responder con calma absoluta a la inseguridad que tiene la figura, fruto de su propia imaginación, respecto a su identidad sexual:

Hacía tiempo que quería desnudar a mi autor. No sé si él se dejará, pero voy a intentarlo.

Patty – En primer lugar, me gustaría saber si soy hombre, mujer, o travestón

Pedro – Eres una mujer, naturalmente (91).

Con este final metaficcional se presenta la consecuencia lógica de un travestismo de la pornografía, con lo que la novela se distancia al máximo del verismo por lo general constitutivo de este género. Si en la pornografía tradicional la ficción autobiográfica sirve para enmascarar a un autor, normalmente masculino, que intenta incitar el estímulo sexual de sus lectores, ocultando para ello sus recursos estéticos y formales, aquí, por el contrario, la máscara (genérica) contribuye a un placer que nace de la artificialidad y del juego imaginario autorreferencial. Cuando Patty intenta masturbar a ‘Pedro’ y realizar así el último sentido del libro pornográfico (que no se puede leer más que con una mano)¹⁹, éste se opone y se muestra partidario de un auto(r)erotismo voyeurista y narcisista:

19 Tal y como lo afirmaba la librera de Rousseau: « Cependant si mon goût ne me préserva des livres plats et fades, mon bonheur me préserva des livres obscènes et licencieux; non que la Tribu [i.e. la loueuse de livres], femme à tous égards très accommodante, si fit un scrupule de m'en prêter. Mais pour les faire valoir elle me les nommoit avec un air de mystère qui me forçoit précisément à les refuser, tant par dégoût que par honte, et le hasard seconda si bien mon humeur pudique, que j'avais plus de trente ans avant que j'eusse jeté les yeux

Patty: Háblame de mí, mientras te hago alguna cosita
 Pedro: No quiero que me hagas nada
 Patty: Díime qué te gusta. A mí se me da bien todo
 Pedro: Está quieto. Si quiero masturbarme sé muy bien cómo hacerlo
 Patty: ¿Cómo lo haces?
 Pedro: Soy esencialmente voyeur
 Patty: Como en Doble cuerpo, la película de Brian de Palma
 Pedro: No, me gusta mirarme a mí mismo. Me gustaría filmar mis propios polvos para después mirarlos (93)

Si se puede entender a Patty Diphusa, con cierta razón, como figura emblemática de la estética almodovariana en estos principios de los ochenta²⁰, la homónima novela por entregas muestra muy claramente la dirección en la que se movía: hacia el *gender-trouble* de una política corporal performativa y trasvestida que pone en juego la ‘naturaleza’ del sexo para introducir en la sociedad perspectivas de identidad que, hasta entonces, eran marginales pero que, paulatinamente, iban apareciendo en escenarios cada vez más grandes gracias a la excesiva potencia imaginativa de los actores.

“Pasar de moda para convertirse en clásico”: *La ley del deseo*

En la primera fase de la movida, cuando el *underground* salió a la luz del día y se hizo visible, sin duda predominaba la euforia, las ganas de jugar y un vitalismo que, con la ayuda de drogas estimulantes, no parecía conocer límites. El jubiloso reconocimiento de la propia imagen en el espejo, sin embargo, no es duradero y la percepción del yo ideal una construcción frágil que conlleva la angustia de la fragmentación. Así nos lo dice el psicoanálisis lacaniano que también sabe que el sujeto, para devenir un sujeto ‘de verdad’ (pasando de lo imaginario a lo simbólico, del *moi* al *je* en la terminología de Lacan), tiene que superar la fase del espejo para entrar en la estructura del lenguaje y someterse allí a la ley del padre, al “nom du père” que es un “non du père” en cuanto que niega la relación simbiótica con la madre y erige el tabú del incesto²¹. No hay que creerse esta historia psicoanalítica al pie de la letra y Pedro Almodóvar, autodidacta y poco inclinado a un trabajo demasiado

sur aucun de ces dangereux livres qu’une belle Dame de par le monde trouve incomodes, en ce qu’on ne peut, dit-elle, les lire que d’une main » (Rousseau : *Les confessions*: 40).

20 El carácter de *Patty Diphusa* como figura emblemática se manifiesta en la ubicuidad medial que alcanza en estos primeros años 80 en la obra de Almodóvar. Además de aparecer como heroína de una novela por entregas y salir en la película *Laberinto de pasiones*, también era la protagonista de la fotonovela “Toda tuya” que apareció en la revista *La víbora*. Hay una reimpresión en la bella antología italiana *Folle folle folle Pedro!* (Naitza/ Valeria 1992: 123 ss.).

21 Resumo al máximo las teorías de Lacan para servirme de ellas como telón de fondo para el espectáculo que son los filmes de Almodóvar. No pretendo, pues, de ninguna manera rendir justicia a la complejidad del pensamiento lacaniano, que necesita mucha más reflexión para ser entendido, aunque sólo sea en partes, como cualquier lector sabe por propia experiencia. Remito, por lo tanto, a las fuentes: respecto a la teoría de la fase del espejo cf. Jacques Lacan (1966: 89-97), para el orden simbólico del lenguaje y la función que la ley del padre tiene en él Lacan (1966: 111-208).

sistemático, ciertamente no es fiel seguidor de teoría alguna. Pero sí se puede observar en él una evolución cinematográfica cuya originalidad se deja perfilar mejor ante el transfondo de la teoría psicoanalítica, ya que se caracteriza también por la investigación del orden simbólico subconsciente y el enfrentamiento con la ley que rige el deseo. Si en los tres primeros largometrajes del director predominaba aparentemente una especie de feliz libidinosidad polimórfica que se reflejaba en argumentos narrativos muy episódicos, heterogéneos y abiertos en su estructura, con *La ley del deseo* (1987) Almodóvar centra su investigación del reino de los sentidos definitivamente en torno al triángulo edipal de la familia, matriz cultural ‘universal’ del deseo sexual según el común acuerdo entre el psicoanálisis y la antropología estructuralista, tematizada por el director manchego ya en la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

Aunque sea imposible marcar un momento decisivo en la obra de Almodóvar, quien elabora sus películas en una especie de proceso continuo y de manera tan orgánica que no se producen nunca rupturas demasiado fuertes, *La ley del deseo*, ciertamente, es distinta de las producciones anteriores por ser la primera que el director pudo realizar de forma totalmente independiente con su propia empresa productora (compartida tan sólo con su hermano Agustín). Esta nueva autonomía económica, sin embargo, contrasta con el tema, donde justamente la autoridad de un director de cine, Pablo Quintero, se deteriora en una relación sexual que se le escapa de las manos. La jubilosa celebración de una imaginaria omnipotencia subjetiva, típica de la primera movida, ha cedido el sitio a una reflexión sobre las relaciones de poder, determinantes también en el terreno del deseo. Es en este sentido como se puede interpretar la escena introductoria en la que se ve a un joven que se ha ido despojando de casi toda la ropa, se acerca a un espejo, besa su propia imagen y se excita delante de ella, para masturbarse después en la cama, todo esto guiado por una voz masculina *off* que ordena y penetra simbólicamente de forma directa y brutal el imaginario narcisista, prohibiendo cualquier contacto visual. Lejos del frívolo exceso *camp*, esta secuencia resulta perturbadora por escenificar de forma muy directa (pero no directamente pornográfica, pues nunca se visualiza el sexo desnudo²²) el poder que el orden simbólico (del lenguaje) ejerce sobre la

22 Hay una explícita parodia del género pornográfico en la famosa secuencia en la que Tina se deja “regar” con un chorro de agua, ya que aquí se produce de forma tanto simbólica como hiperbólica el *money shot* (la imagen que visualiza la eyaculación) en el que la pornografía invierte normalmente toda su energía. Esta irónica distanciación de Almodóvar frente a la pornografía no fue siempre percibida por las instancias que trataron sus películas. Así la Motion Pictures Association of América decidió incluir *¡Átame!* en la categoría de películas X para su distribución en los Estados Unidos. Almodóvar, junto con otros directores, inició un proceso contra esta decisión y consiguió con su protesta la creación de una nueva categoría de distribución (NC-17) para películas no pornográficas de contenidos sexuales explícitos.

integridad imaginaria del sujeto²³. Si aquí se hace escuchar el “nom/n du père” del que habla Lacan, es para erigir un tabú edipal invertido, pues para inhibir la relación incestuosa con la madre se impone una incestuosa cópula con el padre. Los efectos de este orden edipal invertido y la resistencia contra él se desarrollan a lo largo de la película en la historia de los hermanos Pablo y Tina (antes Tino), el director homosexual que literalmente intenta prescribir el deseo del otro²⁴ hasta resultar víctima de su exacerbada voluntad de dominar (Eusebio Poncela), y la mujer transexual (Carmen Maura) que se ha cambiado de sexo para mantener una relación incestuosa con su padre y que no consigue establecer nuevas relaciones después de haber sido abandonada por éste.

Sin poder entrar en una interpretación más detallada de la compleja y muy discutida película²⁵, quiero remarcar un par de indicios que evidencian un nuevo trato de la sexualidad en Almodóvar y pueden servir de puente hacia sus últimas producciones. Con *La ley del deseo* Almodóvar parece haber encontrado en el triángulo familiar una especie de salida del divertido laberinto de pasiones, ganando así una estructura que le sirve para profundizar en el lado sentimental de la identidad sexual subjetiva, la necesidad afectiva de ser amado y la frustración de este deseo. Ya al final de *Patty Diphusa* la infatigable estrella del porno había anunciado su falta de voluntad para seguir jugando a un juego que se estaba poniendo de moda (“Ya nada me divierte y mucho menos cuando la DIVERSIÓN es MODA”)²⁶. Un año después Almodóvar declaró una nueva meta que consistía en “pasar de moda para convertirse en un clásico” (cit. en Vidal 1989: 194). Esta voluntad de cambio se refleja en *La ley del deseo* ya a nivel temático en la evolución artística de Pablo Quintero: al principio aparece como célebre director de películas pornográficas con títulos como *El paradigma del mejillón*, en las que bien podríamos imaginarnos a Patty de protagonista estelar, en medio de una multitud de *fans* entusiasmados. Pero, a pesar de su enorme éxito, cambia de género y decide dedicarse al teatro, en un proyecto que consistirá en escenificar *La voix humaine* de Cocteau, pieza en un acto en la que se reflejan – al igual que en la canción *Ne me quitte pas* de Jacques Brel – su propio sentimiento de soledad y su anhelo por un amor absoluto. Si el nuevo

23 La violencia de esta escena resultó demasiado fuerte incluso para Almodovar quien decidió al final quitarle inmediatez e introducir una distancia reflexiva: “Creo que la primera secuencia es la más dura de soportar por un concepto cultural [...] De hecho, me inventé lo de los dobladores simplemente para quitarle dureza, hacer una pirueta, decir lo que quería decir pero no con una tensión inaguantable” (cit. en Vidal 1989: 208).

24 Después de recibir una postal de Juan – su amante hasta entonces – que le parece demasiado poco pasional, Pablo decide escribir la carta de amor que le hubiera gustado recibir verdaderamente y se la remite a Juan para que éste, a su vez, se la vuelva a mandar firmada. Juan cumple este imperativo amoroso y así se inicia el drama que termina con la muerte de Juan y el suicidio de Antonio, el nuevo y posesivo amante de Pablo. Para una sinopsis completa del argumento cf. Vidal (1989: 432 ss).

25 Paul Julian Smith, entre muchos otros, ofrece un estudio pormenorizado (1992: 188-203). La estructura edipal de la narración la explora William Michael Mudoric (1994).

26 Almodóvar: *Patty Diphusa*, 87.

clasicismo melodramático de Almodóvar se indica, pues, ya en la trayectoria de su *alter ego* filmico, es la *mise en scène* de la película la que constituye quizás el indicio más evidente de su cambio estético. La presencia de las calles de Madrid, que habían servido de inmenso escenario urbano para demostrar la nueva libertad de las identidades minoritarias, disminuye considerablemente. Gran parte de la acción ocurre en el interior del piso de Pablo, en la zona fronteriza entre el interior y el exterior que constituye la terraza de Pablo, o en un espacio natural lejos de la gran ciudad. Esta reducción de exteriores urbanos coincide con una inclinación hacia el lado íntimo de las personas y el lado oscuro del amor. Quizás “la más personal” de las películas de Almodóvar (según el juicio de Nuria Vidal 1989: 304) y la “más cuidada y la más sobria” (según opinión del propio director)²⁷ hasta entonces, seguramente fue la más explícita en el trato de la (homo)sexualidad. Sin embargo, la escenificación de lo sexual está bastante lejos del travestismo *camp* del inicio que habíamos observado en *Patty Diphusa*. La escena de cama entre Pablo y Antonio (Antonio Banderas), para quien se trata de su primera experiencia homosexual, es de un realismo poco habitual en un director que solía asociar la sexualidad siempre con el exceso, y parece muy fundada la sospecha de Almodóvar de que si la película les resultó escandalosa a algunos críticos no era por la “piel” expuesta allí, sino por la “sinceridad” (cit. en Vidal 1989: 206).

Esta nueva sinceridad, sin embargo, no implica un naturalismo en el sentido de un cine mimético. Almodóvar continúa también en esta película apostando por una estética de lo artificial, hecho que se demuestra de forma programática ya en el reparto al elegir para el papel de la madre de Ana a la famosa mujer transexual ‘real’ Bibí Anderson²⁸ mientras el papel de la mujer transexual, Tina, es representado por una ‘auténtica’ mujer de verdad, Carmen Maura. Pero ya no se trata de una espectacular exposición del artificio mediante una teatralización que opera sobre una visible brecha entre realidad y ficción, sino de una artificialidad *naturalizada* por los efectos de una performance creíble que se sirve de todas las técnicas del melodrama clásico (de entre ellas, la más importante consiste en una *mise en scène* que convierte el decorado en indicador y síntoma del estado sentimental de los personajes). En este sentido Paul Julian Smith ha podido destacar la “presentación naturalista” de la película y ha insistido en su implicación política, la de “calling attention to the daily life

27 Cit. en Vidal (1989: 242).

28 Bibi Anderson (Manuel Fernández Chica antes de su transformación genérica) se convirtió ya a finales de los años 70 en una figura paradigmática del espectáculo en España, como comprueba, por ejemplo, el artículo que le dedicó José Luis Rubio (1978). Salió a la pantalla por vez primera en la película *Cambio de sexo* de Vicente Aranda (1976) y colaboró con Almodóvar en varios ocasiones más (*Matador*, *Trailer para amantes de lo prohibido*, *Tacones lejanos*, *Kika*). La movida en general idolatraba el “misterio de Bibi”, aunque no lo trató siempre con la misma delicadeza. Así el fotógrafo Pablo Pérez Minguez propuso „el coño de Bibi

of ‘pretended families’ who do not experience their position as marginal” (1992: 191s.). La ‘pretendida familia’ que forman Pablo, Tina y Ada (la hija natural de la ex-amante de Tina), reunida no por impulsos sexuales sino por la fuerza de los afectos fraternales, aparece como una utópica visión dentro del drama de la ley (edipal) del deseo que desata pasiones destructivas. Stefanie Karg (1997) ha observado en general y con buenos argumentos en la trayectoria de Almodóvar una creciente tendencia a construir familias, un deseo familiar cada vez menos disfrazado o deformado por la parodia o la ironía. Pienso que la investigadora ha dado en el blanco al señalar la familia como un tema central de las películas de Almodóvar, y tiene razón al afirmar que este tema va apareciendo con más fuerza, sin embargo estoy en desacuerdo con ella cuando cree que eso implica un sucesivo regreso al “canon tradicional heterosexual” (Karg 1997: 264). Muy al contrario, Almodóvar se sirve de la estructura del triángulo familiar para confundir en ella las posiciones tradicionales de lo ‘femenino’ y lo ‘masculino’ y crear así un orden social más allá de los nexos biológicos creados por la reproducción sexual. El deseo de “formar una familia, como cualquier persona normal”²⁹, tal y como se articula en las películas de Almodóvar, no afirma la matriz de la pequeña familia heterosexual burguesa, sino que la cuestiona al presentar la posible voluntaria unión afectiva entre minorías identitarias con la auroela de una nueva sagrada familia, sirviéndose así del modelo más poderoso que se puede encontrar en una cultura tan cristiana como la española para ilustrar una familia no ‘verdadera’(en el sentido biológico)³⁰.

Hacia una nueva sagrada familia: *Todo sobre mi madre*

Si el tema familiar se perfila ya con claridad en la *Ley del deseo*, en *Todo sobre mi madre* se extraen las últimas consecuencias y, al mismo tiempo, se demuestra muy claramente el cambio estratégico ocurrido en la política performativa almodovariana. Hasta ahora hemos venido analizando el traspaso de una performatividad excéntrica y travesti en la etapa ‘movida’ de Almodóvar a una escenificación más intimista y sobria con la película que el mismo director consideró el comienzo de una etapa más ‘clásica’ y ‘madura’. *Todo sobre mi madre*, al tratar el tema del regreso al propio pasado, refleja de manera muy consciente esta evolución estética que corresponde también al cambio de la posición social de un director consagrado y de fama internacional que ya no puede pretender operar desde el margen.

Anderson“ como portada ideal para comprobar el carácter “chispeante y comercial” de la movida madrileña (cit. en Gallero 1991: 87).

29 Esta es la frase del psicópata Ricki (Antonio Banderas) en *¡Átame!* que sirve de título al estudio de Stefanie Karg.

30 Para un estudio del modelo familiar de la sagrada familia y sus consecuencias culturales cf. Albrecht Koschorke (2000).

Al comienzo de la película se da a conocer la relación entre Manuela y su hijo Esteban, una relación muy cariñosa pero marcada por la falta del padre, recordado tan sólo mediante el nombre propio del muchacho. Después del accidente mortal de Esteban, Manuela, inmersa en su dolor, decide regresar a Barcelona para reencontrarse con el padre que su hijo siempre deseó conocer. Este retorno se escenifica como pasaje por un túnel temporal que lleva a una especie de renacimiento. La vista panorámica aérea filmada con helicóptero sobre la iluminada ciudad nocturna no sólo es de una belleza espectacular, sino que contrasta tan fuertemente con la oscuridad anterior (la pantalla se queda negra por unos instantes) que tenemos la impresión de que la cámara da a luz a una nueva ciudad. De este ‘renacimiento’ surge en seguida La Sagrada Familia, símbolo arquitectónico barceloní por antonomasia que alcanza un claro valor metafórico al asociarse en la siguiente secuencia directamente con la imagen de Manuela, que observa la ciudad sentada en un taxi (secuencias 28-30)³¹. Al final de la película se habrá confirmado esta constelación inicial. Manuela será la madre adoptiva de otro Esteban, hijo natural de Rosa, que muere después del parto. Y esta vez sí que aparece el padre, Lola (antes Esteban), transexual cuya feminización viene dada tan sólo por su nuevo nombre y su apariencia exterior, sin renunciar por eso a la potencia fálica. Padre del primer Esteban, también ha engendrado al segundo, y a este segundo hijo lo llegará a conocer antes de que el sida acabe con su vida. En la secuencia en la que Manuela se encuentra con Lola para presentarle a su hijo se evoca claramente la iconografía de la sagrada familia (sec. 114, cf. imagen 3), pero se trata de una nueva sagrada familia mucho más ambivalente en el reparto de las identidades sexuales. Si Manuela parece ocupar, a primera vista, la posición de María por su femineidad biológica y el hecho de ser madre, su acto de adopción la acerca al mismo tiempo a la figura de José, el padre putativo. Lola/Esteban, en su travestismo sexual, incorpora una posición necesariamente ambivalente: es biológicamente padre y además se reconoce como tal, pero a los ojos de un simple espectador ‘normal’ parece una mujer. Esta mirada exterior está representada por la madre de Rosa, que se escandaliza al observar que Lola besa al niño; más tarde le preguntará a Manuela despectivamente por “esa mujer” (sec. 115). El hecho de la filiación directa, además, lo distancia lógicamente de la figura de José en el modelo sagrado. Queda, pues, para Lola/Esteban la posición de Dios Padre, posición de un padre omnipoente pero ausente y parte de una trinidad a la que Lola/Esteban pertenece al menos lingüísticamente con su nombre propio masculino original³². Una vez repartidas así las posiciones, hay que constatar, finalmente, una inversión muy importante con respecto al

31 Enumero las secuencias de acuerdo con el guión oficial (Almodóvar 1999: 38).

32 Recuérdese que en la película aparecen tres con dicho nombre: Esteban padre, su primer hijo con Manuela y su segundo hijo con Rosa.

modelo original, pues si el cristianismo es una religión paternal que gira en torno al sacrificio del hijo en nombre del padre, en la sagrada familia de Almodóvar el padre muere y el sacrificio (de Rosa) que redimirá el ‘pecado’ se realiza en favor del hijo³³.

Por muy blasfemo que este uso de un modelo sagrado parezca desde el punto de vista de la ortodoxia cristiana, dentro de la lógica argumental de la película y su *mise en scène* no tiene nada de escandaloso. El hecho de que las posiciones del modelo familiar sagrado estén ocupadas por minorías identitarias que no corresponden en absoluto a la norma heterosexual social, no se presenta como un acto transgresor, sino como una consecuencia lógica y natural de una historia muy creíble, aunque poco habitual. Almodóvar utiliza así, con una especie de ingenuidad pagana, la lógica espiritual de la sagrada familia, que implica la ausencia de la filiación sexual, y así el triángulo familiar da lugar a consecuencias *trans-gender* (que además se perfilan ya desde los principios de su historia cultural)³⁴. La figura que mejor encarna esta lógica de transgresión de la filiación natural en nombre de la espiritual es Rosa, ya que es ella la que da a luz a un hijo que superará definitivamente la ley de la sangre, pues consigue negativizar el virus “en un tiempo récord”, un moderno milagro medicinal que en la película se comenta al final de pasada y con toda naturalidad, como si fuera un suceso cualquiera (cf. sec.119 y 121). Rosa proviene de una familia burguesa catalana a la que ha abandonado para convertirse en monja y entregarse por completo al trabajo social. Almodóvar no oculta su antipatía por este mundo que la monja está dispuesta a abandonar y aprovecha la secuencia del primer encuentro entre Rosa (Penélope Cruz) y su madre (Rosa María Sardá) para subrayar la hipocresía que se esconde en el seno de la familia burguesa. La furtiva escapada de la cámara hacia el interior del piso nos guía por un pasillo “lleno de cuadros de grandes pintores” (como se explica en el guión) para introducirnos en el cuarto donde la madre está en pleno trabajo de falsificación: “No me gusta que una extraña me vea falsificando chagalles”, explica a Rosa refiriéndose a Manuela, que en ese momento la acompaña, y vemos un cuadro de Chagall que, precisamente, muestra a la Virgen con el niño Jesús (sec. 46, cf. imagen 4). En el interior de la familia tradicional se revela, pues, el principio de una reproductividad mimética sin sustancia propia, una fiel copia de (sagrados) modelos que sirve para ‘naturalizar’ y legitimizar así la supremacía de una determinada clase social y sus normas. Paralelamente a la construcción de una nueva sagrada familia formada de la filiación

33 En este punto no estoy de acuerdo con el análisis de Micheal Sofair, quien también ha observado la alusión al modelo de la sagrada familia pero habla del nacimiento del tercer Esteban como de una “resurrección” (2001: 46). Se trata, sin embargo, de un verdadero *renacimiento* que justamente desmiente la lógica bíblica del sacrificio en nombre del padre.

34 Koschorke advierte este implícito potencial *transgender* de la familia sagrada y da como ejemplo la tradición de la adoración de Jesús como madre o los cambios del género gramatical del Espíritu Santo en los diferentes idiomas (Koschorke 2000: 23s).

voluntaria de las minorías se produce así en *Todo sobre mi madre* una degradación del principio de reproducción biológica, degradación que se puede observar con toda claridad en la figura del padre de Rosa (que, por cierto, al igual que la madre carece de nombre propio en la película). Su amnesia total le impide reconocer a su propia hija y, como si fuera una joven cualquiera, cada vez que la ve le pregunta por su edad y su altura, como si esa información le permitiera medir el atractivo sexual al que parece reducirse todo su interés (cf. sec. 107).

Todo sobre mi madre aboga, mediante una secularización de la iconografía religiosa³⁵, por una desencialización del orden familiar, sustituyendo la familia ‘natural’ por una nueva familia voluntaria que - por muy precaria e inestable que resulte - adquiere una aureola sacral y es tratada con toda simpatía. Como agente y fuerza motriz de este proceso aparece una capacidad performativa que es, al mismo tiempo, una capacidad de entrega al otro. Si la madre constituye la figura central y titular de la película y recibe además un homenaje explícito en la dedicatoria final³⁶, no es, precisamente, por su función reproductiva, sino por esta capacidad de actuar en favor de un tercero. Al presentar *Un tranvía llamado deseo* (la pieza de Tennessee Williams que marca el destino de Manuela) como el medio de una permanente *mise en abyme* del tema familiar, Almodóvar convierte el teatro en un lugar donde no solamente se refleja y representa la realidad, sino donde surgen y nacen también nuevas realidades. El teatro fue el espacio que unió antaño a Manuela y Esteban (antes de convertirse en Lola) y dio origen al drama familiar; el teatro en *Todo sobre mi madre* también es el espacio en el que se producen auténticas emociones y actos de auténtica solidaridad. “Siempre he confiado en la bondad de los desconocidos”, dice Huma Rojo (Marisa Paredes) cuando actúa en *Un tranvía llamado deseo* en el papel de Blanche, marcando una esperanza humana que en la pieza original de T. Williams resulta ser poco fundada y señal de una falta de sentido de la realidad (pues Blanche le habla así al médico que la ingresará en el psiquiátrico tras haber sido gravemente traicionada y violada). Sin embargo, esa esperanza no será decepcionada en la película. La función que tiene *Un tranvía llamado deseo* en la película merecería un estudio pormenorizado³⁷, y también se debería analizar las complejas interrelaciones entre los papeles teatrales representados y el actuar ‘real’ de los actores, sin

35 En esta interpretación estoy de acuerdo en general con Paul Julian Smith, quien considera la secularización de la iconografía y la ideología religiosa „perhaps the boldets of Almodóvar’s innovations” (1999: 30)

36 La dedicatoria que aparece al final sobre el telón del teatro reza: “A Bette Davis, Gena Rowland, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices. A todas las mujeres que actúan. A los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre” (cf. Almodóvar 1999: 122).

olvidar, por supuesto, las diferentes dimensiones performativas y dramáticas que están en juego en *Todo sobre mi madre*. En el contexto de este estudio, sin embargo, basta con que nos concentremos en la figura que más visiblemente encarna la fusión de la capacidad performativa y la ‘maternal’ de entrega al otro: se trata de Agrado, la mujer transexual que ya por su permanente presencia contrasta con la otra figura transexual de la película, Lola/Esteban. Mientras que el cambio sexual de aquélla no ha producido más que un travestismo superficial, ya que Lola sigue actuando en la vida con el mismo hedonismo egoísta y muy masculino característico de su papel de Kowalski, la Agrado (representada por una mujer, Antonia San Juan)³⁸ consigue ganar la simpatía del público gracias a una *performance* femenina que resulta muy creíble. En contraste con *Patty Diphusa* no se trata, esta vez, de un hiperbólico travestismo de la problemática transexual que pretende superar las dicotomías, sino de una representación verosímil que intenta sensibilizar al espectador ante la problemática de pasar las fronteras entre lo masculino y lo femenino. En dos escenas paralelas se refleja de forma muy clara esta dificultad, precisamente al evitar una exposición espectacular y fantástica del sexo: después de haber comenzado su nuevo trabajo de ayudante personal de Huma, la Agrado se ve en dos situaciones reducida de nuevo a su anterior posición de prostituta. Primero es Nina (la amante de Huma, que en la pieza teatral representa a Stella) la que en el camerino desea convencerse de que la Agrado tiene pene (sec. 95), y dos secuencias más tarde, Mario, el actor que en el teatro representa el papel de Kowalski, le pide, igualmente sin pudor alguno, “una mamada” (sec. 97). Lo que se exhibe de esta forma no es el falo de la Agrado, sino la angustia sexual de los otros por causa de él: tanto la lesbiana Nina (que tras abandonar el teatro y a Huma se convertirá en madre, tal y como se nos informa casi al final de la película) como el macho Mario intentan escapar de la ambivalencia sexual que incorpora la Agrado fijándola en una posición objetiva que corresponde a su propio deseo (Nina se quiere asegurar de la masculinidad de Nina para asegurarse de su propia homosexualidad y quitarse así una posible rival, mientras que el heterosexual Mario necesita asegurarse de que ella ‘es’ una mujer). Aunque la Agrado actúa en este conflicto de forma pasiva y cede finalmente a la “obsesión” del otro, es la más independiente en esta escena, ya que ella es la única que considera su falo un órgano insignificante, afirmando así el hecho de su transexualidad³⁹.

37 Habría que investigar también los cambios en la pieza de Williams dentro de la representación teatral tal y como aparece en fragmentos en *Todo sobre mi madre*. Algunas aclaraciones al respecto pueden encontrarse en el artículo de Stephen Maddison (2000: especialmente 266s).

38 Otro ejemplo del voluntario desajuste entre papel y ‘naturaleza’ del actor que constituye un recurso típico de Almodóvar.

39 La independencia de la Agrado contrasta claramente con la dependencia de la toxicómana Nina, que acaba de fumarse un porro en esta escena. La figura de Mario, a su vez, es abiertamente ridiculizada cuando la cámara

Si en la realidad empírica la obligación de mantener la diferencia sexual de forma ética y estéticamente convincente muchas veces constituye un peso especial para la mujer transexual (y también la razón que la lleva a optar por una intervención quirúrgica)⁴⁰, en el imaginario de la película no se percibe. La Agrado es estilizada como una perfecta actriz que triunfa sobre el escenario. Sabe actuar en su papel social ‘femenino’ de forma convincente y se gana finalmente los corazones y el aplauso del público al narrar ante el telón la historia de su vida de forma improvisada para compensar al público por la suspensión de la pieza teatral que se venía representando (sec. 104)⁴¹. Después de señalar todas sus partes corporales donde ha operado la cirugía plástica y nombrar los precios de las operaciones, concluye:

Lo que les estaba diciendo, ¡cuesta mucho ser auténtica! Pero no hay que ser tacaña con nuestra apariencia. Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma. (Almodóvar 1999: 104)

Esta escena confirma también una vez más el cambio estético que separa *Todo sobre mi madre* del travestismo *camp* de los inicios. Si en ambos casos se ‘desnaturaliza’ la sexualidad al exponerla como una variable cultural, las formas de exposición han cambiado mucho. El hiperbólico exceso demostrativo de antaño ha cedido lugar a una nueva sinceridad que en el fondo no es menos excesiva, pero de una exceso interiorizado que se desprende de los colores y contrastes visuales del decorado. Si la imaginación del joven Almodóvar parecía desbordar todos los límites, ahora se sitúa voluntariamente dentro del margen de lo creíble para llenarlo con un ‘naturalismo’ melodramático que opera por encima de la primera naturaleza biológica y produce una especie de segunda naturaleza cultural con sus propias normas. Estimulando los afectos del espectador y su deseo de identificarse con los dramas humanos que sufren las personas de la pantalla, Almodóvar es capaz de hacerle aceptar e incluso sentir simpatía por identidades marginales diferentes. Aunque el nuevo teatro de los sentimientos que de esta forma ha sustituido a la fantasmagórica liberación total de la movida todavía puede parecer demasiado idealista desde un punto de visto crítico-ideológico, no se le puede negar su capacidad de producir efectos reales. De hecho, es ya un pequeño cambio en la norma social que un amplio público heterosexual llegue a imaginarse parte de un mundo que cuestiona la

le muestra en el servicio preparándose como si se tratara de una inminente conquista erótica y no de un favor que le va a hacer una experimentada ex-prostituta.

40 Véase al respecto el estudio sociológico de Gesa Lindemann (1993) que demuestra, entre otras cosas, que el proceso de cambio sexual no cuenta con las mismas diferencias en ambas direcciones. Respecto a la específica obligación de la mujer transexual de no transgredir las diferencias culturales de la identidad sexual para no perder su “solidez ontológica” cf. p.169-179.

41 A pesar de toda su estilización, la escena mantiene aquí su credibilidad al mostrar cómo una parte del público se sale de la sala y sólo los más jóvenes son capaces de disfrutar con la ‘confesión’ de Agrado.

‘naturaleza’ de su propia identidad y sienta simpatía hacia lo otro, aunque esta tolerancia dure tan sólo 90 minutos.

La fertilidad de la fantasía: el pathos del amor en *Hable con ella*

Con *Todo sobre mi madre* hemos llegado casi al final de nuestra observación de la evolución estética de Almodóvar en su recorrido desde el Rock-Ola hasta Hollywood y, poco a poco, nos ha ido acercando al lado del corazón. Pero hay que insistir en que se trata de un corazón transplantable que cambia de cuerpo e indica en este movimiento al mismo tiempo la fragilidad y la fuerza del deseo por amor, lo perecedero de las relaciones humanas y la capacidad igualmente humana de relacionarse siempre de nuevo. Con la metáfora del transplante de corazón el director remarca también que el vitalismo de su cine, la fuerza de sus imágenes, resultan fruto de una alta tecnología y no tienen nada de ‘natural’. Lo que el propio director llama “neorrealismo fantástico” o “naturalismo del absurdo”⁴² se basa en un arte de *collage* con referencias inter- e intrafilmicas (son muy numerosas las alusiones o citas directas a otras películas suyas y ajenas⁴³ en cualquiera de las últimas producciones de Almodóvar) y una medialidad que se expone muchas veces de forma autorreflexiva (por ejemplo en la película dentro de la película al inicio de *La ley del deseo* o la *mise en abyme* teatral en *Todo sobre mi madre*⁴⁴), sin que por eso se pierda la capacidad de apelar a los sentimientos del espectador y de producir una emoción muy directa en él.

“Nada es sencillo. Soy maestra de ballet y nada es sencillo”: con esta frase que cierra *Hable con ella* (2002), Almodóvar pone en boca de Katarina Bilova (Geraldine Chaplin) su propio credo artístico [1:42:07-11]⁴⁵. Si casi todas las películas de la época de madurez de Almodóvar se caracterizan por esta paradójica sencillez artificial, es en la última donde la expone con mayor maestría artística y donde reflexiona al mismo tiempo sobre la fantasía como su fondo problemático⁴⁶. “Hable con ella”: el film indica ya desde su título un imperativo de comunicación que se revela pronto, cuando se pone en boca de Benigno (Javier Cámara) [0:55:03], como un imperativo fantástico e incluso fantasmagórico, ya que “ella” resulta ser una mujer en estado comatoso, con el cerebro paralizado y prácticamente reducida

42 Estos términos se utilizan en el *Pressbook* de *Hable con ella*, cuyos textos también se pueden leer en la página web oficial de Almodóvar: <http://www.pedroAlmodóvar.es>.

43 Una pequeña parte de este complejo *collage* inter- e intrafilmico tan típico de Almodóvar se vislumbra en el artículo de Muriel Gerstner (2002) que estudia cómo Almodóvar trabaja en *¡Átame!* sobre *Psycho* de Hitchcock y cómo continúa reelaborando su propia película en *Kika*.

44 Las numerosas referencias intermediales de Almodóvar se pueden entender, en su conjunto, como exposición de la medialidad de sus películas, aunque no tienen que tener siempre una forma autorreflexiva explícita. Esta dimensión medial queda bien documentada en el trabajo de Stefanie Karg (1997), especialmente p. 84-150.

45 Dada la falta del guión de la película, indicaré todos los diálogos o secuencias de forma cronométrica.

46 La última a la hora de terminar mi manuscrito (julio 2003), seguramente no la última de la trayectoria del director que ya ha anunciado su nueva película, *La mala educación*.

a bella estatua, a una mera imagen. En el centro de la problemática comunicativa y, más en general, de la dificultad de relacionarse con el otro o la otra, Almodóvar instala así un deseo fantasmal que se proyecta sobre la imagen del deseado y la convierte en el imaginario escenario en el que se puede realizar dicho deseo. En casi todos los inicios de pareja podemos ver operar esta fuerza, ya que se caracterizan, aunque siempre de forma diferente, por una especie de inflexión de una situación comunicativa que da lugar a una proyección fantasmal, al imponerse el deseo al logos discursivo. Mencionaré tan sólo las tres secuencias más relevantes, a mi modo de ver, para ilustrar lo que hasta ahora se viene diciendo:⁴⁷

1^a. El periodista Marco (Darío Grandinetti) ve en la televisión una entrevista en directo entre la moderadora (Loles León) y la torera Lydia (Rosario Flores), entrevista que ésta decide concluir cuando la entrevistadora le pregunta por El Niño de Valencia, torero con el que Lydia había tenido una relación sentimental. Marco descubre de repente en la reacción de la entrevistada – a la que le faltan las palabras o se niega a hablar – la imagen de un cuerpo femenino en el que ve reflejado su propio dolor amoroso. Es, pues, la proyección masoquista del propio sentimiento la que le impulsa a buscar contacto con Lydia con la excusa de escribir un artículo sobre ella, sin interesarse en realidad por su profesión sino únicamente por la pasión que sufre [0:07:10-0:09:07].

2^a. y casi al final de la película: se trata de la primera visita de Marco a Benigno en la cárcel. Vemos cómo los dos se tienen que comunicar mediante un dispositivo auditivo a través de una ventana blindada que los separa, separación que además se evidencia a nivel formal con una serie de rápidos cambios de primeros planos de los dos. En esta situación, Benigno le confiesa a Marco lo mucho que piensa en él, “sobre todo por las noches” [1:25:58], y añade que se identifica con una mujer cubana que el periodista ha descrito en una de las guías de viaje:

Mi guía favorita es la de La Habana. Me identifiqué mucho con esa gente que no tiene nada y que se inventa todo... Cuando describes a esa mujer cubana apoyada en una ventana frente al Malecón, esperando inútilmente, viendo cómo el tiempo pasa sin que pase nada... pensaba que esa mujer era yo. [1:26:12-36]

Al decir estas palabras, la toma de la cámara ‘une’ finalmente a los dos en un plano americano (*medium shot*) y el reflejo de la cara de Benigno se sobrepone en el cristal coincidiendo exactamente con la imagen de Marco, quedando así visualizada la lógica proyectiva que inicia aquí también una relación (homosexual), aunque esta relación nunca se realice (cf. imagen 5)

47 Dentro de los límites de este artículo no podré resumir el argumento de la película. Cf. el ya mencionado Pressbook.

3^a. Esta secuencia que quiero destacar es, sin duda, la más importante ya que forma el núcleo del drama argumental: la violación de Alicia por parte de Benigno. Esa violación se oculta en una especie de raya-guion filmico mediante la introducción de otra película (un guion larguísimo en comparación con el famoso de Kleist, impreso en *La Marquesa de O.*). Almodóvar evita, en contraste con el trato explícito de la violación en *Kika*, una visualización directa del acto para insistir en la lógica fantasmal que impulsa a Benigno. Éste, como tantas veces, le da un masaje a Alicia mientras habla con ella sobre algo especial que le ha perturbado mucho: la película *El amante menguante*, cuyas imágenes sustituirán entonces la narración de Benigno [0:57:42-1:06:12]. Con la introducción de este film de segundo grado se nos abre una especie de ventana hacia el interior del protagonista. Es quizás la invención más arriesgada de toda la película y uno de los momentos más emotivos (junto con la maravillosa canción interpretada por Gaetano Veloso y las piezas de Pina Bausch). *El amante menguante* no sólo es un perfecto homenaje al cine mudo, sino un imaginario regreso al origen en muchos sentidos: al nivel metadiegético del film de segundo grado, pues se trata de la historia de un nacimiento invertido, de la desaparición del amante menguante en el interior de la vagina de la mujer; al nivel biográfico, porque nos recuerda el principio de la pasión cineasta de Almodóvar quien no sólo narraba las películas que veía a sus hermanas, sino que también les puso palabras a sus primeros cortometrajes mudos a finales de los 70; y, finalmente, al nivel diegético principal ya que la película nos lleva al origen del deseo fantasmagórico de Benigno, que resulta pato-lógico en el sentido etimológico de la palabra, ya que su razón de ser proviene del *pathos* de la soledad, del sufrimiento por la falta de amor.

Almodóvar adopta, pues, en esta película de segundo grado la perspectiva patológica del protagonista al convertir la imagen del cuerpo comatoso femenino en el escenario de la realización de un deseo. Así, no sólo explica y motiva la acción de Benigno (que desde un punto de vista jurídico resulta criminal y desde una perspectiva ética también muy criticable), sino que además la cubre de una belleza a cuyo atractivo es difícil resistirse. Todo el resto de la película viene en ayuda de Benigno y convierte su suicidio en un sacrificio y su crimen en creación. Con la violación le ha dado nueva vida a Alicia y al mismo tiempo la posibilidad de un nuevo romance (la historia de Alicia y Marco que anuncian el último título y la última mirada); si como padre fracasa (el niño engendrado muere en el parto), Benigno tiene éxito como ‘madre’, de ahí que no traicione la cualidad implícita en su nombre⁴⁸: su entrega al amado, al otro, lo lleva hasta la muerte, cumpliendo así el destino que le impone su pasión ‘femenina’.

Resumido de esta forma tan reducida se percibe mejor la radicalidad con la que la película desarrolla, de acuerdo con su título, una inflexión patológica de la comunicación, la que se viste de suprema belleza artística, sustituyendo la razón discursiva por la razón obsesiva del deseo insatisfecho. Otra vez, el ‘mensaje’ clave se desprende de los labios de la maestra de baile Bilova cuando intenta explicar a Alicia, aún en coma, su nuevo proyecto de ballet, *Trincheras*. No obstante, tendrá dificultades para encontrar las palabras adecuadas en español y, no por casualidad, se producirá una mezcla de géneros:

Bilova: Sí, es bonito. Porque de la muerte emerge la vida, de lo masculino emerge lo femenino
 Benigno: Claro, claro.
 Bilova: De lo terreno emerge...
 Benigno: lo ... lo playa
 Bilova: No. De lo terreno emerge...
 Benigno: lo ... ehhh...agua?
 Bilova: Nooo.. lo etérea
 Benigno: ¡Ah!
 Bilova: De lo terreno emerge lo etérea, lo impalpable, lo fantasma [0:40:34-0:41:09]

Este absurdo diálogo se puede interpretar como parodia del antiguo método mayéutico: el mensaje de la película no se transmite simplemente sino que nace fruto de un diálogo como si fuera un parto. No se trata, sin embargo, de una lograda comunicación que da lugar al entendimiento, sino más bien de una interacción performativa que produce la emersión de “lo fantasma”, de una imaginaria identidad que trasciende las fronteras de la biología y queda sexualmente indefinida (hay que ver los desesperados gestos que los dos actores realizan con las manos y los rostros cuando intentan extraer de una especie de profundidad la palabra decisiva en un esfuerzo común, cf. imagen 6).

No todo el mundo, por cierto, tiene que encontrar graciosa esta inflexión de la razón comunicativa en favor de lo fantasmal que la película presenta con una gran belleza artística. Y, sin duda, no sería demasiado difícil criticar la ideología que de ella se destila desde una perspectiva políticamente correcta, ya que se podría denunciar una especie de envidia uterina por parte de un director homosexual que afirma de nuevo el viejo fantasma masculino de la creación artificial⁴⁹, valiéndose tan sólo del cambio de su órgano central al sustituir el *logos*

48 En este punto estoy en desacuerdo con Paul Julian Smith, quien opina que Benigno “belies his name” (2002: 25).

49 La antología de Begemann y Wellbery (2002) ofrece un amplio panorama de las teorías y la metaforología de la creación artificial.

*spermaticos*⁵⁰ por la fertilidad de la imaginación y su potencia afectiva en una operación creativa. Pero mucho más honesto que adoptar esta distancia crítica, me parece admitir, a modo de conclusión, mi propio deseo (y que, intuyo, es el de muchos) de seguir subyugándome voluntariamente y con placer al fantástico imaginario de Almodóvar.

50 Para la antigua tradición de la idea del *logos spermaticos* cf. Hans Meyer (1914).

Bibliografía

- Almodóvar, Pedro (1991): *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama.
- (1998): *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs. Gespräche mit Frédéric Strauss*. Traducido del francés por Frieda Gafe y Enno Patalas. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
 - (1999): *Todo sobre mi madre. Edición definitiva del guión de la película con algunas reflexiones, fotografías y textos del autor*. Madrid: El Deseo Ediciones.
- Althen, Michael (2001): “Lichtgestalt der Obsessionen”, en: *Merian* 54, pp. 54-57.
- Bachtin, Michail (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M.: Fischer
- (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Begemann, Christian/ Wellbery, David E. et al. (2002): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. New York/London: Routledge.
- Edwards, Gwynne (2001): *Almodóvar. Labyrinths of Passion*. London: Peter Owen Publishers.
- Garcia de Leon, Maria Antonia/ Maldonado, Teresa (1989): *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Cuidad Real: Biblioteca de Autores y Temas Manchegos.
- Gallero, José Luis (1991): *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ediciones Ardora.
- Garber, Marjorie (1993): *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt/M.: Fischer [original americano 1992].
- Gerstner, Muriel (2002): “Das Kabinett des Dr. Almodóvar”, en: *du – die Zeitschrift der Kultur* 729, pp. 48-50.
- Grandes, Almudena (1989): *Las edades de Lulu*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Hart, Patricia (1997): “Can a Feminist Sit through Kika? Rape, Recovery, and Submission Fantasies in the Film of Almodovar”, en: *Anuario de Cine y Literatura en Español: An International Journal on Film and Literature* 3, pp. 73-88.
- Ingenschay, Dieter (2001): „Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición”, en: Joan Ramon Resina (ed.): *Disremembering the dictatorship. The politics of memory in the spanish transition to democracy*. Amsterdam et al.: Rodopi, pp. 157-190.
- Kalt, Jörg (2002): “Pretty a Premier”, en: *du – die Zeitschrift der Kultur* 729, pp. 84s.
- Karg, Stefanie (1997): *Trabajar y formar una familia, como una persona normal. Zeichen der Identität im filmischen Werk Pedro Almodóvars*. Diss. Universität Saarbrücken.
- Koschorke, Albrecht (1988): *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*. München: Piper.
- (2000): *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Lacan, Jacques: *Écrits* 1, Paris: Seuil 1966.

- Lindemann, Gesa (1993): *Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*. Frankfurt/ M.: Fischer.
- Maddison, Stephen (2000): „All about women: Pedro Almodóvar and the hterosocial dynamic”, en: *Textual Practice* 14:2, pp. 265-284.
- Mayer, Hans (1914): Geschichte der Lehre von den Keimkräften von der Stoa bis zum Ausgang der Patristik, Bonn: Hanstein.
- Meyer, Moe et al. (1994): *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge.
- Mudoric, William Michael (1994): “The Law of the Father in Pedro Almodóvar’s La ley del deseo”, en: *Letras Peninsulares* 7:1, pp. 333-350.
- Naitza, Sergio/ Patané, Valeria (ed) (1992): ; *Folle folle folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*. [Cagliari]: Tredicilune.
- Reinstädler, Janett (1996): *Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Rousseau, Jean Jacques (1959): Les Confessions, en: Œuvres complètes, vol. 1, éd. sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris: Gallimard.
- Rubio, José Luis (1978): “Las delicias de la ambigüedad. El misterio de Bibi”, en *Cambio 16*, Nr. 338, pp. 132s.
- Smith, Paul Julian (1992): *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Oxford: Clarendon.
- (1999): “Silicone and Sentiment”, en: *Sight and Sound* 9:9, pp. 28-30.
 - (1999/2000): “Un travestismo sin límites: el cine de Almodóvar”, en: *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* 11-12, pp. 15-22.
 - (2002): “Only connect”, en: *Sight and Sound* 12:7, pp. 24-27.
- Sofair, Micheal (2001): “All about my mother”, en: *Film Quarterly* 55:2, pp. 40-47.
- Sontag, Susan (1966): “Notes on ‘camp’”, en idem: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Noonday Press, pp. 275-292.
- Vidal, Nuria (1989): *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destinolibro.
- Vilarós, Teresa M. (1994): “Los monos del desencanto español”, en: *Modern Language Notes* 109, pp. 217-235.
- (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Vinken, Barbara (1997): “Cover-up. Die nackte Wahrheit der Pornographie”, en idem (ed.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München: dtv, pp. 7-23.

Imágenes

Imagen 1 y 2: “Con ustedes: Patti Diphusa”

Fabio ‘Fanny’ Mc Namara como Patti Diphusa en la revista *La Luna*, N° 2 (diciembre de 1983), p. 13, y N° 9–10 (julio/agosto de 1984), p.23

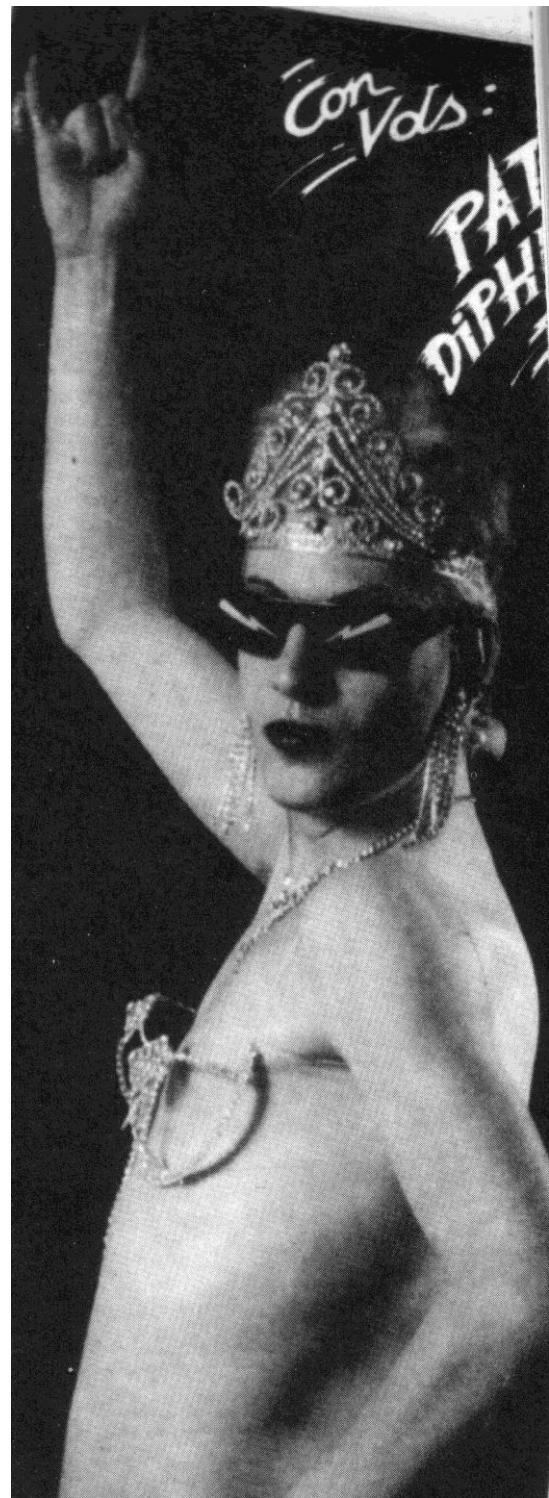
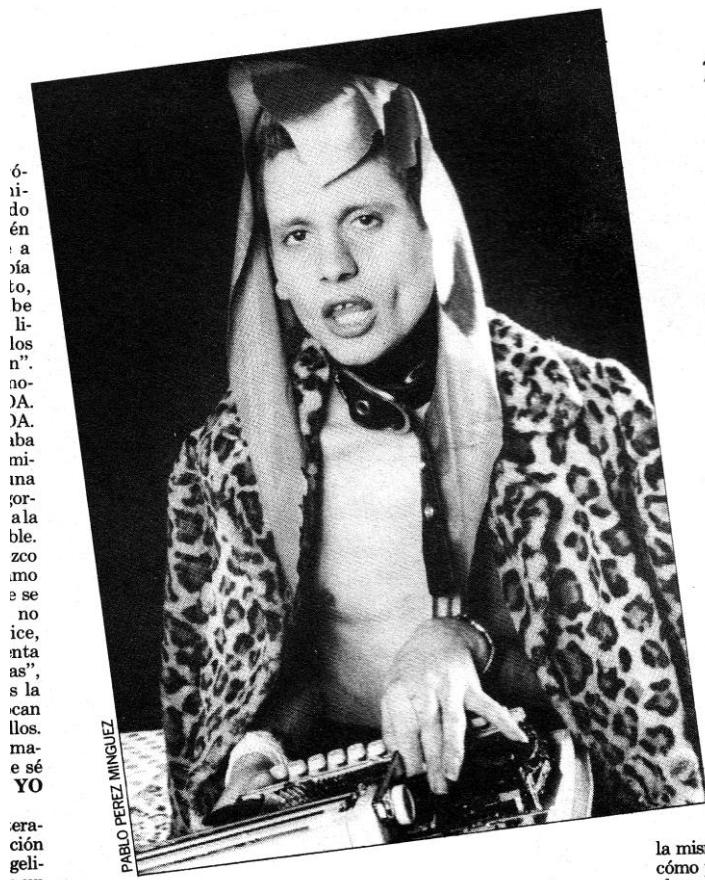


Imagen 3:

Fotograma de *Todo sobre mi madre*
La nueva Sagrada Familia: Lola/Estéban,
Manuela y Estéban hijo
(Cap 14: 1:25:02)



Imagen 4:

Fotograma de *Todo sobre mi madre*
La falsa familia burguesa
(Cap 5: 0:31:27)



Imagen 5:

Fotograma de *Hable con ella*:
Amor proyectivo: Benigno y Marco
(Cap.11, 1:26:31)



Imagen 6:

Fotograma de *Hable con ella*:
“De lo terreno emerge... lo fantasma”
(Cap. 6, 0:41:03)

