

INFORMACIÓN

- PVP 20€
WEB www.miriadahispanica.com
www.facebook.com/miriadahispanica
EDITORES Agustín Reyes-Torres. Director
University of Virginia-Hispanic Studies Program
Calle Ramón Gordillo 4. 46010 Valencia, España.
EDITORIAL Devenir / Juan Pastor
Apartado de correos número 5
28991 Torrejón de la Calzada (Madrid)
Correo electrónico: pastorj@telefonica.net
Web: <http://www.devenir.es/>
ISSN 2171-5718
DEPÓSITO LEGAL S. 533-2010
LUGAR DE EDICIÓN Valencia
PERIODICIDAD Semestral
DISEÑO José Ramón Ballesteros de Diego
DISEÑO DE CUBIERTA José Ramón Ballesteros de Diego, tomando como base el
diseño de cubierta para el número 1 de la revista, reali-
zado por Eduardo Monge, sobre el mapa de América de
Diego Gutiérrez en el año 1562
PRODUCCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN Enrique Celma Marín. Servicios de Programas Universitarios
AVISO LEGAL *Se permite la reproducción parcial de los contenidos para
uso didáctico siempre que se cite la procedencia de los
mismos.*

CRÉDITOS	5
----------	---

PRÓXIMO CALL FOR PAPERS	7
-------------------------	---

PRÓLOGO	9
---------	---

INTRODUCCIÓN	11
--------------	----

ARTÍCULOS

Almodóvar global: Mapa de ruta. <i>Cristina Martínez-Carazo</i>	19
--	----

Monstruos y emociones: la recepción del cine de Pedro Almodóvar. <i>Txetxu Aguado</i>	31
---	----

<i>Los amantes pasajeros</i> : An Update on Almodóvar's Trans-Border Cinema. <i>Marvin D'Lugo</i>	53
---	----

Almodóvar Studies: Embracing Brokenness in <i>Los abrazos rotos</i> (2009), <i>La piel que habito</i> (2011) and <i>Los amantes pasajeros</i> (2013). <i>Brian Michael Goss</i>	69
---	----

SUMARIO

Almodóvar y el cine. Una introducción a su obsesión cleptómana. <i>Javier Herrera</i>	87
--	----

Gendered Logics of Violence: Skin and Cloth, Sutures and Memory. Pedro Almodóvar's <i>The Skin I Live In</i> (2011). <i>Annabel Martín</i>	109
--	-----

<i>Laberinto de pasiones</i> : lógicas de mercado global y simulacro identitario <i>Cristina Moreiras-Menor</i>	135
--	-----

Performance y subversión: parodia de las representaciones normativas de género en <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i> de Pedro Almodóvar. <i>Nuria Morgado</i>	153
--	-----

RESEÑAS	173	CONTENIDOS DE	
		<i>MIRÍADA HISPÁNICA</i>	197
OTROS ENLACES DE INTERÉS	191	NORMAS DE ESTILO	
		Y PUBLICACIÓN	203

DIRECTOR

Agustín Reyes-Torres
Universitat de València

SUBDIRECTOR

José Enrique Peláez Malagón
Universitat de València

SECRETARIO EDITORIAL

Sergio Arlandis
Hispanic Studies Program
University of Virginia

CONSEJERO EDITORIAL

José Eliseo Valle
Universitat de València

SECRETARIA DE COMUNICACIÓN

Sonia Valiente Alber
Hispanic Studies Program
University of Virginia

EDICION DIGITAL / WEBMASTER

David Celma
Hispanic Studies Program
University of Virginia

CRÉDITOS

COLABORADORES

Antonio Aguilar
Hispanic Studies Program
University of Virginia

María del Puig Andrés
Universidad Católica de Valencia

Luis Llorens
Hispanic Studies Program
University of Virginia

M^a Pilar Guitart
Universidad Católica de Valencia

Jesús Peris
Hispanic Studies Program
University of Virginia

Mabel Richart
Universitat de València

COMITÉ EDITORIAL

Carlos Cabrera
Universidad de Salamanca
Julia Cuervo Hewit
Penn State University
Daniel Chornet-Roses
University of Saint Louis (Madrid)
Andres Fisher
Appalachian State University
Aurora Hermida-Ruiz
University of Richmond
Maria Mabrey
University of South Carolina

Matthew Marr
Penn State University
Esperanza Roman-Mendoza
George Mason University
Fernando Tejedo-Herrero
University of Wisconsin-Madison
Tony Cella
University of Virginia
David Vassar
Rice University
Susan Walter
University of Denver

COMITÉ EVALUADOR Y CIENTÍFICO

Marta Albelda
Universitat de València
Juan Antonio Ardila
University of Edinburgh
Andrew Anderson
University of Virginia
Joaquín Azagra Ros
Universitat de València
Rafael Beltrán
Universitat de València
Teresa Bordón
Universidad Autónoma de Madrid
Herbert Tico Braun
University of Virginia
Susan Carvalho
University of Kentucky
Daniel Chavez
University of Virginia
Luis Correa-Diaz
University of Georgia
Mark P. Del Mastro
College of Charleston
Gianfranco Depretris
Universidad de Turin
Francisco Javier Diez de Revenga
Universidad de Murcia
Irma Emiliozzi
Universidad de Lomas de Zamora,
Buenos Aires.
Edward Friedman
Vanderbilt University
Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo
Miguel Ángel García
Universidad de Granada
David Gies
University of Virginia
Manel Lacorte
University of Maryland

Blanca Lopez de Mariscal
Tecnológico de Monterrey
Ángel López García
Universitat de València
Nancy Marino
Michigan State University
Enric Mateu
Universitat de València
Francoise Morcillo
Université d'Orléans
Sylvia Nagy-Zekmi
Villanova University
Rafael Nunez-Cedeno
University of Illinois, Chicago
Ana Ortega
Universidad Católica de Valencia
Brian Owensby
University of Virginia
Patrocinio Ríos Sánchez
Middlebury College (Madrid)
José Rafael Saborit Viguer
Universitat Politècnica de València
Laura Scarano
Universidad Nacional del Mar de Plata y
CONICET
Jacobo Sefami
University of California, Irvine
Andrea Smith
Sbenandoab University
Eduardo Urbina
Texas A&M University
Mary Vasquez
Davidson College
Luis Veres
Universitat de València
Juan Carlos Abril
Universidad de Granada
Domingo Ródenas
Universitat Pompeu Fabra

MIRÍADA HISPÁNICA - NÚMERO 11

Próxima edición (Otoño 2015)

Call for Papers

LA POLITIZACIÓN DE LA ESTÉTICA

La edición número 11 de *Miríada Hispánica* girará en torno a cualquier aspecto relacionado con los vínculos entre **el arte y la politización o ideologización de lo estético** por un lado, y **el arte y la literatura de compromiso** por otro. ¿Cómo se establecen los límites en el espacio discursivo de las artes? ¿Cómo se establecen los límites entre lo que se considera que es arte y lo que no? ¿Qué política actúa en (y desde) este espacio? Cuando decimos que hay obras de arte y obras que no lo son, partimos de un supuesto saber que nos permite establecer esta diferencia. Estos límites se establecen en relación con la política, con sus objetivos, con su poder de exclusión, con su poder sobre el conocimiento. Son gestos políticos. Pero a su vez, difícilmente vive la política al margen de un juicio estético que proyecta sobre sí misma. Por ejemplo, cuando desde un gobierno se promulgan la creación de obras de arte, nunca se refieren a cualquier forma, sino que deben ser determinadas obras de arte que se adecuen con el gusto, las ideologías, la forma de gobierno, etc. Se promueven las producciones artísticas, pero estas siempre están enmarcadas.

Por otra parte, cabe señalar la creación que surge en dirección contraria a la centralización, es decir, **el arte y la literatura de compromiso**. La literatura, en palabras del profesor Patrocinio Ríos Sánchez, es siempre literatura de compromiso. Compromiso con la causa humana, con la plenitud vital, con su felicidad, es decir, compromiso con la idea de ayudar estéticamente a buscar y encontrar esa virtud y ese estado y ensanchar las costuras de la vida. La literatura y el arte son algo más que un entretenimiento. Deben ser también el engranaje que mueva la organización de la existencia hacia los mejores y más nobles fines. Según el profesor Ríos Sánchez. «el mayor compromiso de la literatura estará en aquella modalidad que ayude, literariamente, a elevar la plenitud existencial y socialmente de los seres humanos y a aumentar en ellos la consciencia transformadora de su relación entre sí y con el resto de la realidad existente» (2014).

Invitamos a todo investigador, profesor y estudiante de posgrado que lo desee, a participar mandándonos sus artículos cuyo contenido podría estar relacionado con algunas de las siguientes líneas temáticas:

- Tendencias políticas en la literatura y en el uso del lenguaje. Estudio de obras representativas.
- Condicionamientos sociales, históricos e ideológicos del arte y la literatura.
- La centralidad ante la presencia y la relevancia de lo externo. Crítica y enunciación de los aspectos fundamentales del arte hispánico.
- Concepto de centralidad en la politización de la estética y la aparición de un arte alternativo que actúa como resistencia al anterior.
- Evolución y modalidades del arte y la literatura de compromiso.
- Especificidad del arte y de la literatura.
- Usos del lenguaje dirigido al logro de valor estético.
- El escritor en la sociedad de la imagen.

Las contribuciones deberán ser enviadas por correo electrónico antes del 15 Enero de 2015 a miriada.hispanica@uvavalencia.org. (Normas de estilo y publicación a consultar en las páginas finales de esta edición o en www.miriadahispanica.com).



PRÓLOGO

Hoy en día, hacer cine en España no es precisamente un negocio redondo. No solo falta un apoyo económico mayor por parte del gobierno, sino también más espectadores tanto a nivel nacional como internacional. Ante este panorama tan desalentador, la profesora Cristina Martínez-Carazo, editora invitada de la octava edición de *Miríada Hispánica*, mantiene que la obra de Pedro Almodóvar constituye una excepción a la norma y debe ser considerada «una punta de lanza y un modelo de viabilidad de este proyecto universalizador que ocupa a la industria cinematográfica española». Bajo el título de «Almodóvar Global», este monográfico de Martínez-Carazo examina y comenta las claves del cine del director manchego: su manera de crear y de desatender reglas, su trasfondo ideológico y cultural, y sobre todo su «vocación internacional», esto es, su habilidad para llegar a lo universal sin renunciar a lo nacional.

Cristina Martínez-Carazo es profesora de literatura y cine españoles en

el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Davis. Su investigación gira en torno a la novela española de los siglos XIX, XX y XXI, las adaptaciones literarias y el cine de Buñuel y Almodóvar. Es autora de *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica en La Regenta de Clarín y de Almodóvar en la prensa de Estados Unidos* y ha editado o co-editado los siguientes volúmenes entre otros: *Contemporary Spanish Fiction. Dictionary of Literary Biography*; *Hispanismo y cine*; *Spain's Multicultural Legacies*; *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*; *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo y Variantes de la modernidad*.

Estudios en honor de Ricardo Gullón. La dirección de *Miríada Hispánica* desea agradecer todo su trabajo y esfuerzo en la coordinación de este número que ella misma introduce en las páginas siguientes y que también ilustra con su artículo titulado «Almodóvar global: Mapa de ruta». Del mismo modo, nuestro agradecimiento se hace extensivo a los profesores que también han contribuido con otros artículos: Txexu Aguado de Dartmouth College con «Monstruosidades y emociones compartidas: la recepción del cine de Pedro Almodóvar»; el reconocido estudioso del cine español Marvin D'Lugo, con «Los amantes pasajeros: An Update on Almodóvar's Trans-Border Cinema»; Brian Michael Goss de Saint Louis University (Madrid) con «Almodóvar Studies: Embracing Brokenness in *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) and *Los amantes pasajeros* (2013)»; Javier Herrera con su artículo «Almodóvar y el cine. Una introducción a su obsesión cleptómana»; Annabel Martín con «Gendered Logics of Violence: Skin and Cloth, Sutures and Memory. Pedro Almodóvar's *The Skin I Live In* (2011)»; Cristina Moreiras-Menor de la University of Michigan con «*Labyrinth of passions*: lógicas de mercado global y simulacro identitario»; y finalmente, Nuria Morgado del College of Staten Island/CUNY en Nueva York con «Performance y subversión:

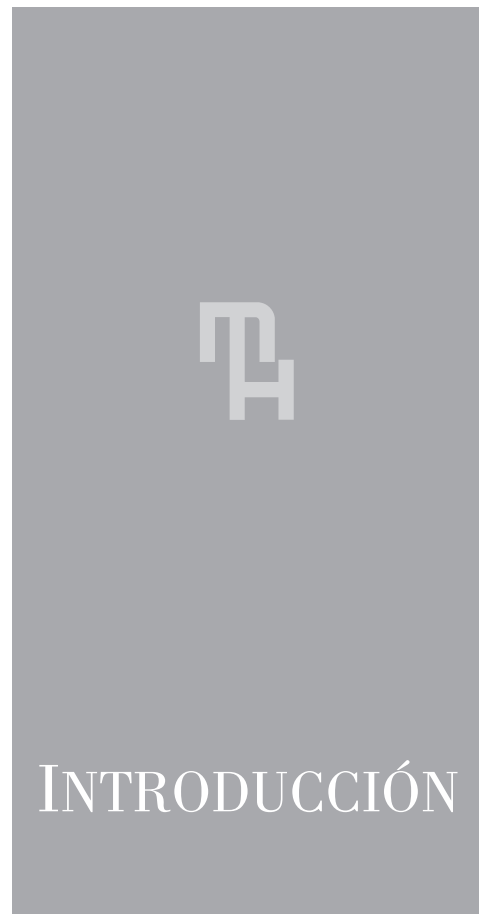
parodia de las representaciones normativas de género en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar».

Cuando se cumple el 30 aniversario del Hispanic Studies Program de la University of Virginia en Valencia, el equipo editorial de *Miríada Hispánica* se congratula por haber podido asistir a los actos de celebración que tuvieron lugar en Charlottesville del 20 al 22 de Febrero de 2014. Fue una gran ocasión para saludar y reunirse con profesores y amigos que son miembros de su comité científico y sin cuya colaboración nuestra revista no podría mantener el rigor académico que le caracteriza. *Miríada Hispánica* actualmente ya cuenta con la publicación de autores procedentes de más de cincuenta universidades distintas. A todos ellos y a todas las personas que forman parte de su equipo en Valencia, tanto en la parte de administración como en la parte académica, quisiéramos agradecer el apoyo, la constancia y el conocimiento que nos brindan. El lado humano de nuestra revista es sin duda el que le da la oportunidad de seguir su expansión y su firme trayectoria hacia más altas miras.

AGUSTÍN REYES-TORRES
Director de *Miríada Hispánica*

«We inhabit a world populated with other people's stories [...] The stories that enter in our lives thus need to be reworked so that they more fully satisfy our needs and fantasies» (Jenkins, 175).

Pensar el cine como una industria global obliga a difuminar las fronteras geográficas, identitarias, culturales y económicas en las que tradicionalmente se han encasillado las obras creadas en el marco del séptimo arte. El deslizamiento de un marco nacional a uno transnacional¹ ha dejado paso a una nueva 'identidad global' nacida del encuentro confrontacional y/o conciliador entre culturas y de la tensión entre las fuerzas del mercado, abriendo en el proceso un espacio privilegiado para la expresión creadora y para su interpretación. Si bien la inevitable borradura de identidades nacionales/locales derivada de este choque genera una cierta ansiedad en lo que atañe al individuo, en lo relativo al arte agiliza su



circulación al hacerlo legible para un nuevo receptor universal, más flexible a la hora de captar el sentido de obras gestadas en un contexto ajeno al suyo. A la zaga de la globalización el cine se ha transformado en un producto estético y comercial abocado a conectar ideas y espectadores, relegando a segundo plano su adscripción a una identidad cultural fija y hermética en beneficio de una identidad cultural colectiva, capaz de atenuar los signos que obstaculicen su libre desplazamiento. A diferencia de otros tipos de industrias asociadas a la globalización, la cinematográfica trasciende la lógica del mercado ya que, como bien apunta Anne Jäckel,

«The film industry is unlike any other. Its products are cultural, public as well as private goods, with a symbolic (historical, national, linguistic, social) significance that cannot be reduced to mere commodity¹». Así el perfil actual de la industria cinematográfica ya no está determinado exclusivamente por factores geopolíticos, culturales y económicos asociados a un país concreto, sino que se rige ahora por una serie de condicionantes globales que trascienden lo nacional. Ello conlleva una densificación de las relaciones entre los textos fílmicos y los contextos en los que se insertan con el consiguiente desafío a nivel de recepción.

En este marco la tradicional dicotomía entre el cine de Hollywood y los cines nacionales adquiere perfiles nuevos ya que si bien la difusión de las cinematografías nacionales se ha agilizado, Hollywood sigue operando como referente obligado con el que dialoga, por afinidad o por contraste, el resto de la producción cinematográfica mundial. Lejos ya de la interpretación simplista que vincula el cine europeo al arte, el 'tercer cine' a espacios postcoloniales y el cine de Hollywood a los beneficios económi-

cos, el cine actual aspira a amalgamar una serie de factores estéticos, ideológicos y económicos que faciliten su movimiento.

Con este telón de fondo propongo en este volumen un acercamiento a la obra de Almodóvar en clave global, entendiendo como tal la exploración de aquellos componentes de su cinematografía que propician su interacción con una amplia gama de referentes. Vemos así cómo a lo largo de su carrera el director manchego pone su producción fílmica en diálogo con textos/contextos del más variado origen, la estética punk y underground, los modelos estéticos y genéricos gestados en Hollywood, la literatura inglesa, francesa, la novela del boom, la música latinoamericana, el ballet alemán, la moda y el arte franceses. A nivel temático inserta en sus historias de modo directo o tangencial las inquietudes de nuestro presente postmoderno y global, entre ellas la marginalidad, la tolerancia/intolerancia en cuanto a orientación sexual, el cuestionamiento de los roles genéricos, la inestabilidad política –terrorismo, inmigración–, la desestabilización de categorías fijas. En el plano económico, su modelo de financiación incorpora aportaciones de compañías extranjeras, además de producir o coproducir obras de directores de varios países y de aquilatar la distribución de sus películas con compañías internacionales. A la luz de estas premisas cabe conectar su éxito en la «pantalla global» (Lipovetsky) con su capacidad para integrar en

¹ Varios estudios se centran en la terminología asociada al proceso de «internacionalización» del cine, en concreto en los matices asociados a conceptos como global, transnacional, transcultural, entre ellos el de Kathleen Newman, «Notes on Transnational Film Theory». *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Eds. Natasa Durovicova and Kathleen Newman. New York and London: Routledge, 2010 (3-12).

su modo de filmar modelos estéticos y emocionales diseminados por Hollywood, con su habilidad para hacer legibles y atractivos los marcadores de la cultura española en otros contextos por medio del reciclaje de clichés de la cultura española en clave universal (Yarza), con su intuición a la hora de apelar a una sensibilidad transnacional, con su voluntad de privilegiar sentimientos asociados a la empatía y no a la exclusión y con su destreza para crear un modelo de financiación viable, no condicionado por altos presupuestos. Al otro lado del espectro su obra se encuentra con un receptor educado en esta realidad global, abierto a una pluralidad de registros y dispuesto a aceptar los desafíos que le plantea la obra de Almodóvar. En última instancia su habilidad para lograr una afinidad a nivel cultural con este nuevo espectador global remite a «the emotive and hybrid ways in which our identities relate to artistic expressions from another part of the world» (Sing, 144).

Esta amalgama de registros que permiten etiquetar a Almodóvar como cineasta global y que abarca, como se ha visto, desde la producción y distribución hasta el estilo, se ve reflejada y ampliada en las contribuciones que integran este volumen. Los trabajos a continuación descritos, además de corroborar el peso de los factores apuntados anteriormente, ponen de manifiesto las numerosas variantes que dan forma a la vocación universal del cineasta y los matices que estimulan su diálogo con otras culturas,

propiciando la pluralidad de lecturas que la crítica efectúa a partir de este rasgo clave en el conjunto de su obra.

El primer artículo «Almodóvar global: mapa de ruta» subraya el papel que desempeña la obra del director manchego en el proceso de internacionalización del cine español a la vez que presenta una serie de bases temáticas, técnicas y estéticas que ayudan a dilucidar la dimensión global de su trabajo. La vocación universal del cineasta queda además reflejada en las estrategias de mercado que activa a la hora de producir y distribuir sus films. El trabajo de Txetxu Aguado, titulado «Monstruosidades y emociones compartidas: la recepción del cine de Pedro Almodóvar», se instala en el terreno de los sentimientos para mostrar cómo los personajes almodovarianos poseen una carga emotiva desde la que apelan a la sensibilidad de un espectador universal. Estos personajes «monstruosos» o «anormales», entendidos como desviación de la norma, sin que este posicionamiento tenga aquí una connotación peyorativa, se anclan en el espacio de unas emociones excesivas y a la vez auténticas desde las que potencian la dimensión humana en la que converge todo tipo de espectadores, sea cual sea su origen o su sistema de valores.

La capacidad para trascender las fronteras nacionales a la hora de armar una historia es igualmente analizada en el trabajo de Marvin D'Lugo, «*Los amantes pasajeros*: An Update

on Almodóvar's 'Trans-Border Cinema'. Partiendo de esta última película D'Lugo rastrea los valores estéticos que activa el texto fílmico para volver a traer al director internacional a sus raíces españolas sin renunciar por ello a captar diversos segmentos de su público internacional. Detrás de la parodia de un desastre aéreo que tiene como telón de fondo México, Almodóvar camufla su voluntad de presentar ante el espectador las fallas del sistema político y económico de la España actual y de hacer una crítica a la dinámica en la que nos ha sumido la economía global. Además, por medio de esta farsa, logra aquilatar el lugar que América Latina ocupa en el imaginario colectivo español ampliando la noción de un cine capaz de trascender las fronteras ideológicas, sociales y económicas, además de geográficas, que inevitablemente dividen el mundo hispano.

Brian Michael Goss en «Almodóvar Studies: Embracing Brokenness in *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) and *Los amantes pasajeros* (2013)» parte de estas tres últimas películas para explorar la dialéctica entre la imagen de un Almodóvar global promovida por la crítica y el fuerte enraizamiento de los mencionados films en una clara españolidad. Junto a este rasgo Goss considera que *Los abrazos rotos*, *La piel que habito* y *Los amantes pasajeros* desvelan la ansiedad que genera la globalización en España y el precio a pagar por entrar en esta compleja red de fuerzas. Sin negar la inserción del director

en la dinámica global, y en la línea de Marvin D'Lugo, muestra cómo lo netamente español opera como centro de gravedad en esta última etapa creadora y cómo lo global de algún modo se supedita a lo local.

El artículo de Javier Herrera, «Almodóvar y el cine. Una introducción a su obsesión cleptómana», analiza el «robo» calculado de imágenes procedentes del repertorio cinematográfico de varios films de otros países que de forma implícita o explícita afloran en los textos cinematográficos del director español, operando como principio activo e intencionado en la articulación de las historias por él filmadas. La capacidad para entretrejer estas imágenes robadas en sus textos fílmicos y para transformarlas en ejes de significación se hace patente en la amplia nómina de «citas» fílmicas aquí analizadas y en la densidad semántica que adquieren en el contexto de su obra.

Annabel Martín en «Gendered Logics of Violence: Skin and Cloth, Sutures and Memory. Pedro Almodóvar's *The Skin I Live In* (2011)» lleva a cabo una profunda exploración del modo en que esta película refleja la brutalidad inherente a la masculinidad normativa y la violencia que conlleva para ambos sexos, especialmente para el individuo forzado a vivir una identidad femenina impuesta. Además del amplio contexto transnacional en el que se enmarca esta película (adaptación, referencias fílmicas, alusiones a la pintura etc...) el eje

del estudio radica en la inspiración que Almodóvar encuentra en la obra de la artista franco-americana Louise Bourgeois y en el modo en que sus perturbadoras esculturas funcionan como instrumento fundamental para entender la lógica en la que se gesta la destrucción y reparación del yo en su dimensión corporal y psíquica tal como propone el director.

El trabajo de Cristina Moreiras-Menor «*Laberinto de pasiones: lógicas de mercado global y simulacro identitario*» explora la pluralidad identitaria y sexual que atraviesa la obra de Almodóvar en general y *Laberinto de pasiones* en particular y el efecto que tiene en la inserción del sujeto en la órbita de la postmodernidad. Muestra además cómo se deconstruyen paródicamente los discursos que articulan los procesos de identificación de los españoles de los años 80, en concreto aquellos abocados a legitimar su nuevo perfil de «ciudadanos globales». Su acercamiento al texto pone de manifiesto la función de la transgresión y la parodia como instrumentos para cuestionar los rígidos discursos hegemónicos sobre los que se asentaba durante el franquismo la construcción del sujeto.

Por último Nuria Morgado en su artículo titulado «Performance y subversión: parodia de las representaciones normativas de género en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar» revisa el modo en que se subvierten las normas y representaciones de género hegemónicas en

esta película a la vez que se invalidan las estereotipadas representaciones de la masculinidad y la feminidad que el poder ha afianzado tradicionalmente. Muestra además cómo este texto fílmico dialoga con la obra de otros cineastas internacionales por medio de un juego de intertextualidades que expande su tratamiento de los roles masculinos y femeninos. Con ello inscribe *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* en el contexto de una amplia gama de películas que cuestionan la arbitrariedad y el carácter contingente de esas representaciones normativas a la vez que desafían las definiciones tradicionales de masculinidad, feminidad y orientación sexual. La identidad como construcción aflora aquí en relación a la obra de cineastas que como el propio Almodóvar subvierten e invalidan desde diferentes ángulos las categorías estables binarias que la sociedad atribuye a lo masculino y a lo femenino.

El denso entramado de hilos que tejen este modo global de entender el cine, reflejado en la amplia gama de acercamientos al tema reflejados en este volumen amplía el marco de referencia de la obra almodovariana y da buena cuenta de la vocación universal de este cineasta que ha sabido encontrar «points of commonality across national boundaries» (Acland, 11) y reconciliar lo netamente español con registros estéticos globales que apelan al espectador del tercer milenio. El cine de Almodóvar responde así a lo que Mette Hjort considera la esencia del

‘art cinema’, «an attempt to resist the dynamics of an intensified localism fuelled by globalism by focusing attention, not on heritage and ethnicity, but on the very definition of cinematic art and on the conditions of that art’s production»². En este viaje por lo local y lo global que marca la trayectoria del cineasta español converge lo único y lo compartido para crear una obra de arte legible en una pluralidad de contextos.

CRISTINA MARTÍNEZ-CARAZO
University of California, Davis

OBRAS CITADAS

- Galt, Rosalind and Karl Schoonover. Eds. *Global Art Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Jenkins, Henry. «Reception Theory and Audience Research: The Mystery of the Vampire’s Kiss». *Reinventing Film Studies*. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold, 2000 (165-182).
- Lipovetsky, Gilles and Jean Seroy. *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Newman, Kathleen. «Notes on Transnational Film Theory». *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Eds. Natasha Durovicova and Kathleen Newman. New York and London: Routledge, 2010 (3-12).
- Singh, J.P. *Globalized Arts*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid*. Madrid: Libertarias, 1999.

² Tomo la cita de *Global Art Cinema*. Eds. Rosalind Galt and Karl Schoonover. Oxford: Oxford University Press, 2010 (7).



ARTÍCULOS



CRISTINA MARTÍNEZ-CARAZO¹

University of California, Davis - cmmartinezcarazo@ucdavis.edu

Artículo recibido: 4/10/2013 - aceptado: 23/10/2013

ALMODÓVAR GLOBAL: MAPA DE RUTA

RESUMEN:

Exploro en este ensayo el lugar que ocupa la producción cinematográfica de Almodóvar en el mapa global, los factores que determinan su diálogo con lo local y lo global y su papel en el proceso de internacionalización del cine español. En este contexto es especialmente significativo analizar, por un lado, cómo su estilo y sus estrategias de mercado le permiten llegar a un espectador sin fronteras; por otro lado, cómo la convergencia de su lenguaje cinematográfico con el de los nuevos directores americanos contribuye a cerrar la brecha entre su arte y las expectativas de un público cada vez más cosmopolita, ahora más abierto a aceptar planteamientos estéticos e ideológicos menos convencionales.

PALABRAS CLAVE: Pedro Almodóvar, globalización, recepción, espectador global, convergencia estética

ABSTRACT:

This essay explores the position of Pedro Almodóvar's work within the map of global cinema, the factors that determine his dialogue with the global esthetics and his role in the process of internationalization of Spanish film industry. In this context it is specially relevant to analyze, on the one hand, how his style and marketing strategies allow him to reach a borderless viewer; on the other one how the merging of his cinematic language with this of new American film directors contributes to closing the gap between his art and the expectations of the global viewers, now more open to accept less conventional esthetic and ideological approaches. His way of dialoguing with the local and the global,

¹ Cristina Martínez-Carazo es profesora de literatura y cine españoles en el Departamento de Español y Portugués de la University of California, Davis. Su investigación gira en torno a la novela española de los siglos XIX, XX y XXI, las adaptaciones literarias y el cine de Buñuel y Almodóvar. Es autora de *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica en La Regenta de Clarín y de Almodóvar en la prensa de Estados Unidos* y ha editado o co-editado los siguientes volúmenes: *Contemporary Spanish Fiction. Dictionary of Literary Biography*; *Hispanismo y cine*; *Spain's Multicultural Legacies*; *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*; *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo y Variantes de la modernidad. Estudios en honor de Ricardo Gullón*. Cuenta también con numerosos artículos sobre estos temas, publicados en revistas académicas españolas y estadounidenses.

his production and distribution tactics, and his references to American cinema contribute to universalize his art and to make it readable and enjoyable for a cosmopolitan spectator.

KEY WORDS: Pedro Almodóvar, globalization, reception, global spectator, esthetic convergence, marketing strategies

Una de las mayores lacras de la industria cinematográfica española estriba en su dificultad para abrirse paso tanto en el mercado nacional como internacional. La baja cuota de pantalla del cine español dentro del territorio nacional, 13% de media —excepcionalmente en 2012 llegó a 19,5% gracias al gran éxito de *Lo imposible* de Juan Antonio Bayona—, y el bajo porcentaje de taquilla, hablan por sí mismos. En 2012 la recaudación total de taquilla en España sumó 614,2 millones de euros de los cuales solo 119 corresponden a películas españolas. A nivel global, si bien el cine español recauda más fuera que dentro de España, concretamente el 52,8% de la recaudación total (con un total de 150,5 millones de euros en el 2012 procedentes del mercado internacional) su visibilidad exterior es aún limitada.²

Varios estímulos apuntan a paliar esta insularidad, entre ellos el apoyo económico del gobierno español para la difusión del cine, la presencia en festivales internacionales y la inclusión de cursos de cine en los planes de estudio universitarios a nivel nacional e internacional. Una de las iniciativas más eficaces corresponde al encuentro anual *Madrid de Cine*, dedicado a la promoción internacional del cine español, y organizado por la Confederación de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE) con el apoyo del Instituto de Cinematografía y de Artes Audiovisuales (ICAA) en conjunción con otros organismos oficiales. Inaugurado en el 2006 y ahora en su octavo año, la edición de 2013 logró reunir a más de cuatrocientos profesionales nacionales e internacionales, entre ellos setenta y dos compradores procedentes de treinta países, con Alemania, Italia, Estados Unidos y Francia a la cabeza.³ Las diecisiete películas españolas presentadas en este encuentro generaron más de ciento setenta entrevistas de periodistas extranjeros a actores, productores y directores españoles, contribuyendo con ello a intensificar la presencia de nuestro cine en los medios de comunicación internacionales.

Dentro de un panorama tan poco halagüeño Almodóvar opera como punta de lanza y como modelo de viabilidad de este proyecto universalizador que ocupa a

² Los datos proceden de la Memoria Anual de 2012 de la Confederación de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE) http://www.fapae.es/informes_otros.asp?socios=1

³ La organización y resultados del encuentro *Madrid de Cine* aparecen descritos en: http://www.fundacionideas.es/sites/default/files/pdf/I-Las_industrias_culturales_y_creativas-Ec.pdf

la industria cinematográfica española. Para analizar la lógica en la que se engendra su cine y su dialéctica con nuestra realidad global resulta iluminador entender el transfondo ideológico y cultural en el que se inscribe su modo de crear. Gilles Lipovetsky habla de un proceso de «individualización» que favorece una serie de conductas desprovistas de toda coacción, marcadas por un amplio abanico de elecciones privadas que contrastan con un pasado reciente empeñado en insertar al individuo en unas reglas uniformes que no dejaban lugar a expresiones singulares. El resultado a los ojos de este filósofo es una sociedad ajena a represiones en la que cada individuo elige su modo de vida con enorme libertad y en la que las opciones más contradictorias conviven sin fricción. De esta sociedad post-moderna, sin «ídolo ni tabú, ni tan solo una imagen gloriosa de sí misma, [sin] ningún proyecto histórico movilizador» (Lipovetsky 1986: 10)- se nutre el cine de Almodóvar y en ella se gesta la libertad del cineasta a la hora de crear su obra y la del espectador a la hora de interpretarla.

Si bien el período que abarca desde la muerte de Franco hasta el momento actual funciona como caldo de cultivo idóneo para alimentar la creatividad del cineasta español, su inserción en la dinámica global viene marcada por una serie de factores estéticos, ideológicos, económicos y políticos que determinan y explican su proyección en nuestra «pantalla global». A ello aluden Marvin d'Lugo y Kathleen Vernon en su introducción a *A Companion to Pedro Almodóvar* al afirmar que «As the prestige and marketability of Almodóvar's films beyond the borders of Spain continue to expand, his work increasingly demands to be analyzed as an example of what Rosalind Galt and Karl Schoonover describe as 'global art cinema'; that is, as a visual-narrative style and even content, but also a genre and marketing strategy, all of which imply a borderless spectatorship» (13). Este espectador sin fronteras, educado en un cine no lastrado por marcadores nacionales, fomenta la consolidación de una estética válida en contextos culturales dispares.

Una cuestión fundamental a la hora de dilucidar la peculiar relación de Almodóvar con la globalización es la tensión entre la esencia netamente española de su obra y su vocación internacional, en especial su habilidad para llegar a lo universal sin renunciar a lo nacional, cuestión estudiada repetidamente por la crítica.⁴ Si indudablemente desde España se percibe como muestra fehaciente de la voluntad globalizadora del cine español, desde fuera su obra se perfila como ejemplo incuestionable de su profunda españolidad. Bernard Bentley lo resume bien en esta afirmación: «Abroad he has achieved a much more important status,

⁴ Destaco aquí algunos de los críticos que han prestado atención a esta cuestión: Paul J. Smith, *Desire Unlimited*; Mark Allinson, *A Spanish Labyrinth*; Ernesto Acevedo, *Pedro Almodóvar*; Marvin d'Lugo, *Pedro Almodóvar* y Txetxu Aguado «Pedro Almodóvar, la movida, la transición: memoria, espectáculo y antifranquismo».

and the average foreign spectator thinks of him as the representative of Spanish cinema, in spite of his very individual style» (285).

Indudablemente la entrada en el mercado global exige la activación de una serie de registros, temas y técnicas legibles por un público amplio, ajeno al contexto en el que se gesta la obra, lo cual, en el caso de Almodóvar, no implica olvidar la esencia de lo netamente español. Varios críticos han subrayado su capacidad para apropiarse de los marcadores de la identidad nacional y metamorfosearlos hasta hacerlos inteligibles para una audiencia desvinculada de dichos referentes. A ello contribuye la recurrencia de registros universalmente reconocibles como es el caso de la estética camp que, como bien muestra Alberto Mira, ancla al espectador en un marco referencial compartido que atenúa el hermetismo inherente a los cines nacionales. En la misma línea Alejandro Yarza considera que una de las claves del éxito del director manchego radica en su afinidad con la sensibilidad camp, centrada en el «reciclaje del desecho histórico producido por modos de producción previos de acuerdo a códigos estéticos contemporáneos» (Yarza, 17).

Una de las claves del éxito en este proceso de globalización del cine radica en la capacidad de Hollywood para marcar las pautas estéticas e ideológicas de la industria cinematográfica para el ciudadano global que habita nuestro presente. Los parámetros establecidos por la meca del cine operan como denominador común a la hora de evaluar un texto fílmico y como punto de referencia con el que dialogan las industrias cinematográficas nacionales. Pamela Robertson Wojcik sintetiza esta realidad del siguiente modo: «The classic Hollywood cinema interpellates the film spectator, binding his or her desire with the dominant ideological positions, and above all, it conceals this ideological process by providing the spectators with the comforting assurance that they are unified, transcendent, meaning making subjects» (537). En este modelo fílmico convergen en gran medida los anhelos y las frustraciones del espectador actual, educado en dicho modelo hollywoodiense cuya producción cinematográfica refleja y a la vez construye el sistema de valores dominantes tanto a nivel estético como ideológico: la perfección técnica y estilística, la glorificación del consumo, la cultura del bienestar, el individualismo, la superficialidad, la falta de proyectos utópicos, etc... Por otro lado el deseo de evasión como respuesta a las presiones que pautan nuestro modo de vida privilegia un tipo de productos culturales abocados a la distracción más que a la reflexión; de ahí la ventaja del cine de Hollywood a la hora de llegar al espectador frente a los cines nacionales, cuya ambigüedad y densidad temática, sumada a unos modos de narrar fragmentarios y auto-reflexivos lo apartan de este modelo. A este respecto hemos de señalar la clara voluntad de Almodóvar de limar las aristas que hacen los cines nacionales menos accesibles y de privilegiar el entretenimiento del espectador, como él mismo ha declarado en varias entrevistas. Con este sustrato dialoga la propuesta estética de Almodóvar abocada a

desmantelar las premisas del cine hollywoodiense pero sin arriesgar su conexión con este espectador global construido por la meca del cine. Esto conlleva una metamorfosis de la esencia transgresora que atraviesa su obra para hacerla llegar a un público amplio, tanto afín como ajeno al peculiar sistema de valores que proponen sus textos fílmicos. A esta habilidad para generar numerosos niveles de significado susceptibles de atraer a una pluralidad de espectadores se refiere Duncan Wheeler al afirmar que «What is particularly impressive [in Almodóvar's films] is that multiple references are perfectly integrated into the fabric of the film: while cultural capital may add a layer of meaning, it is never a prerequisite for narrative comprehensibility» (826). En este equilibrio de funambulista entre registros locales, nacionales y globales radica en gran medida el éxito de su obra dentro y fuera de España.

A esta fructífera relación entre lo nacional y lo global se superpone el controvertido debate sobre la excepcionalidad cultural y las ventajas o desventajas que conlleva para el cine español. Mientras un sector de la industria cinematográfica apela a la necesidad de internacionalizar nuestro cine tanto a nivel de producción como de contenidos temáticos, otro defiende la diferencia cultural como bandera, asegurando que dicha excepcionalidad opera como el mejor reclamo a la hora de vender nuestra obra cinematográfica en el mercado global. En esta dirección apunta el siguiente comentario de Román Gubern quien, tras rastrear la fusión de la tradición española con las influencias externas, afirma: «La obra cinematográfica de Pedro Almodóvar ha reelaborado algunas tradiciones culturales españolas en clave urbana y postmoderna, lo que le ha otorgado un aura de novedad en el mercado internacional, confirmando un aforismo de Rosellini, cuando afirmó que 'el mejor film internacional es un buen film nacional'» (46). Algunos de los cineastas españoles que han triunfado fuera de su país constatan la validez de esta premisa, entre ellos Carlos Saura y Luis Buñuel, cuya marcada españolidad les abrió las puertas del mercado internacional⁵.

Otro área que refleja la voluntad de entrar en el mercado internacional remite a la producción y distribución gestionada por la productora de los hermanos Almodóvar, El Deseo (1985), cuya amplia red de relaciones con otros países hace patente la eficacia de su modelo. Si bien la primera película que produjo, *La ley del deseo* (1987) tuvo limitada resonancia fuera de España, la siguiente, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), nominada para el Oscar a la mejor pelí-

⁵ Esto no excluye, como es bien sabido, la existencia de otras vías de entrada a este amplio mercado, basadas en la borradora de todo signo nacional y en la creación de un producto desprovisto de signos identitarios locales, concebido de cara a un espectador global, como es el caso de la obra de Alejandro Amenábar e Isabel Coixet entre otros. El hecho de filmar en inglés, elegir actores extranjeros, algunos consagrados en Hollywood y buscar localizaciones imprecisas facilita la exhibición a nivel internacional.

cula extranjera, se convirtió en pieza clave en la internacionalización del director. Igualmente la asociación con Orion Pictures facilitó la distribución en Estados Unidos y en el resto del mundo. A continuación la alianza profesional con Sony Pictures Classics, a cargo de la distribución de *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella*, *La mala educación*, *Volver*, *Los abrazos rotos*, *La piel que habito* y *Los amantes pasajeros*, afianzó la presencia de El Deseo en el mercado internacional.⁶ Un paso más en este proceso de globalización lo marca la conexión en 1991 con la productora y distribuidora europea CIBY 2000 con la que co-produjo *Tacones lejanos*, *Kika*, *La flor de mi secreto* y *Carne trémula*. A partir de *Hable con ella* Pathé Films se ocupó de la distribución de su obra en buena parte de Europa: Francia, Holanda, Bélgica, Inglaterra y Suiza. Además la vocación universal de El Deseo se extiende a la co-producción de películas de directores latinoamericanos, entre ellos Lucrecia Martel, Guillermo del Toro, Lita Stantic, Andres Wood y Paul Leduc.⁷ Marvin d'Lugo asocia El Deseo con «a deeper conceptual project involving the cinematic emphasis on cultivating a deterritorialized sensibility that dislodges films from their exclusively local environments and addresses broader audiences» (2013: 428). Lo que es indudable, como el propio director ha expresado en varias ocasiones, es que para él, uno de los marcadores fundamentales del éxito radica en la capacidad de vender sus películas en el mercado internacional y que El Deseo opera de acuerdo con esta premisa.⁸ Como bien resume Marina Díaz López «The structure of El Deseo as a business enterprise has allowed it to become a financially profitable company, identified with the work of a single director whose cultural capital is unquestionable. The production company has positioned itself well in the international marketplace, where quality festivals and distribution insure profits» (123).

A este proceso de internacionalización activado desde El Deseo se suman iniciativas como la de Sony, diseñada para promocionar la imagen de Almodóvar en Estados Unidos con el lanzamiento de una retrospectiva de su obra titulada *Viva Pedro* (2006) en la que se incluyen las películas de las que Sony tenía ya derechos

⁶ Ver «El Deseo's Itinerary» de Marina Díaz López y «Journeys of El Deseo between the nation and the transnational in Spanish Cinema» de Nuria Triana-Toribio.

⁷ Para un estudio completo de la relación de Almodóvar con América Latina, tanto a nivel de producción como de actores y música, ver el artículo de Marvin d'Lugo «Almodóvar and Latin America: The Making of a Transnational Aesthetic in *Volver*».

⁸ En una de las conversaciones que Almodóvar mantiene con Frederic Strauss aborda esta cuestión y afirma que para él el éxito se mide en las ventas de su obra en el extranjero. Ver *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, págs. 186 y siguientes. No obstante deja claro que de momento no tiene interés en filmar con Hollywood, como muestra esta cita: «I am lucky. I never wanted to go to Hollywood. That was not my goal. I don't want to be offensive, but I get the idea that Hollywood is not demanding about scripts. And what concerns me is the value of scripts. I never trust that I am going to have complete freedom in Hollywood. The stories that I tell are not the mainstream stories that the American audiences are used to. I speak ideologically, of course. I hope to be wrong (*New York Times Magazine* 5-9-2004).

de exhibición junto con otras dos, *Matador* (1986) y *La ley del deseo* (1987), que apenas se habían visto en USA. Sony adquirió también los derechos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) lanzada como vimos por Orion⁹. Las estrategias de marketing de Sony proporcionan una clara muestra de lo que busca el espectador en USA y ponen de manifiesto el convencimiento de que Almodóvar, además de ser una marca reconocible y exportable, es un género en sí mismo que no necesita encajar en ninguna de las categorías definidas por la industria cinematográfica. A esto apunta la siguiente afirmación de Vicente Rodríguez Ortega: «In the Almodovarian universe for US audiences, genres thus function as markers of both his distinctive cinematic oeuvre and the multiple layers of intertextuality through which he connects his work with a variety of artistic practices from around the globe» (45).

Una muestra más de su vocación universal deriva del cosmopolita elenco de actores con los que ha trabajado, entre ellos Peter Coyote, Geraldine Chaplin, Gael García Bernal, Cecilia Roth, Darío Grandinetti que comparten la pantalla con los habituales actores y actrices españoles fieles a Almodóvar. Igualmente resulta digna de mención la contribución del director a la internacionalización de los actores españoles con mayor visibilidad, entre ellos Penélope Cruz, Antonio Banderas y Javier Bardem.

En este mapa global en el que se sitúa la obra de Almodóvar, el cine americano opera como referente fundamental según prueban las frecuentes inserciones de películas americanas dentro de sus textos fílmicos, bien como homenaje, cita o pastiche (el director no duda en calificar de «robos» estas referencias), que duplican y expanden la trama o anticipan el desenlace.¹⁰ Un buen número de citas refleja el peso de Hollywood en la obra del cineasta español, entre ellas la semejanza entre el asesinato del marido de Gloria con una pata de jamón en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y el del marido de la protagonista de *Cordero para cenar* (Alfred Hitchcock, 1958) con una pata de cordero; el «homenaje» a *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) como lo llama Peter Evans (156) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; la inserción de una escena de *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) como anticipación de la muerte de los protagonistas de *Matador*; el inicio de *Todo sobre mi madre* con la proyección en televisión de *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1951) y la evocación de *El rock de la cárcel* de Richard Thorpe (1957) en *Tacones lejanos* entre otras muchas referencias. Igualmente significativa es la inserción en *Hable con ella* de una película muda, *El amante menguante*,

⁹ No estaban en esta retrospectiva *Atome* (1990) propiedad de Miramax y confirmación del éxito de Almodóvar, ni *Tacones lejanos* (1991), una de las películas más alabadas por la crítica.

¹⁰ Ver el artículo de Javier Herrera aparecido en el libro de Marvin D'Lugo y Kathleen Vernon titulado «Pedro Almodóvar's Stolen Images» y el de Peter Evans, «La citas fílmicas en las películas de Almodóvar».

inspirada en *El increíble hombre menguante* de Jack Arnold (1957) que debe también mucho a la estética de las películas mudas de Hollywood. Estos «robos», solo una pequeña muestra de todos los que reconoce el propio Almodóvar y de otros muchos que ha detectado la crítica, dan buena cuenta del peso del cine americano en el modo de crear almodovariano. El artículo de Javier Herrera incluido en este volumen explora en detalle esta técnica.

Igualmente significativa es la presencia del melodrama clásico americano en buena parte de su obra. Refiriéndose a esta cuestión Paul Julian Smith (2009) analiza la dialéctica entre melodrama y neorrealismo en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, contrastando las pautas generales del género con su utilización en esta película. La esencia netamente femenina del melodrama, su extrema emotividad, la obsesiva búsqueda de amor por parte del personaje femenino, el protagonismo de la música, la afectación y la estilización estética que atraviesan dicho género se proyectan claramente en no pocas de sus películas.¹¹

Un componente más en este proceso de globalización del director manchego lo proporciona la consolidación de un lenguaje cinematográfico compartido por los cineastas más innovadores de Hollywood y de buen número de países, caracterizado por la fusión/confusión de géneros cinematográficos, la fragmentación, la autoreflexividad y la dislocación del orden cronológico. La claridad en cuanto a la articulación de la historia, el orden temporal y el género cinematográfico tradicionalmente vinculada al cine de Hollywood, se ha visto desplazada por las propuestas estéticas de nuevos directores, entre ellos Quentin Tarantino, David Lynch, Todd Haynes y los hermanos Coen con los que Almodóvar comparte su intencionada imprecisión genérica y su fragmentado modo de articular una historia.¹² La fusión de elementos del cine de terror, el western, el melodrama, la comedia, el cine negro, la farsa, lo realista y lo surrealista, muestra de lo que Ira Jaffe etiqueta como «cine híbrido», acorta la distancia entre la concepción del cine de estos innovadores directores y la del director español. Refiriéndose al impacto de esta fusión de géneros cinematográficos en la difusión de la obra de directores con una vocación universal Jay Beck considera que «Global filmmakers often attempt to appropriate and alter the very generic and narrative configurations of successful film genres and modes in order to capture a share of their domestic market and occasionally, a piece of the international pie» (15). El afianzamiento de los directores mencionados, la consolidación de unos registros estéticos compartidos y el poder de Hollywood para vender sus productos al resto del mundo han llevado a perfilar unos espec-

¹¹ Además de Paul Julian Smith, varios críticos han tratado la presencia del melodrama en el cine de Almodóvar, entre ellos Kathleen Vernon y Marvin D'Lugo en su volumen *Pedro Almodóvar*, pags. 29-44.

¹² Los mexicanos Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón se ajustan también a este modo de filmar.

tadores «globales» que han ido asimilando paulatinamente unos modos de crear menos convencionales, facilitando con ello la aceptación de opciones estéticas tan innovadoras como la del propio Almodóvar.

Dentro de este marco, el gusto por la manipulación formal, en especial la autorreflexividad con sus continuas referencias al cine dentro del cine y al acto de filmar, inherentes a la postmodernidad, establecen un denominador común por el que transita cómodamente el espectador del siglo veintiuno. Si para un sector de la crítica este pastiche cinematográfico revela un agotamiento temático y estilístico, para otro ofrece un amplio repertorio de recursos que, lejos de reflejar falta de originalidad, añaden profundidad al medio cinematográfico. Refiriéndose a la cuestión de la autorreflexividad Gilles Lipovetsky subraya el cambio en su percepción operado entre la modernidad y la postmodernidad, apuntando que si en la modernidad tenía «[la autorreflexividad] el valor de reivindicación crítica» (2009: 69) en la era hipermoderna, «se trivializa, se diversifica, se vuelve el lenguaje mismo de un cine en el que la referencia, la relectura, el segundo nivel, la parodia, el homenaje, la cita, la reinterpretación, el reciclaje, el humor forman parte de la práctica corriente» (2009: 70).

Pero si bien este sustrato común en lo que atañe al estilo y a la forma se inserta en un trasfondo ideológico convencional en el cine americano, en el caso de Almodóvar se da acompañado de posturas éticas mucho más arriesgadas ya que sus personajes sistemáticamente se desvían de la norma. Esto conlleva un efecto contradictorio ya que la ambigüedad moral que atraviesa la obra del cineasta español genera un efecto distanciador en el espectador, especialmente en el espectador extranjero, abierto a las innovaciones formales pero reticente a la hora de aceptar situaciones que desestabilicen sus valores morales. Pero por otro lado los registros comunes en lo que atañe al estilo ayudan a atenuar este efecto distanciador que genera el provocador código moral del cineasta español, ayudándole así a abrirse paso en el mercado internacional.

El espacio que el cine de Almodóvar se ha abierto paulatinamente en el panorama cinematográfico internacional pone de manifiesto el proceso de seducción de un público global, que si bien se ha educado en un cine más convencional, está ahora predispuesto a aceptar otros marcos de referencia. Como bien apunta Rodríguez Ortega refiriéndose a Estados Unidos, «since *Todo sobre mi madre*, [Almodóvar] has become fully recognizable and, most importantly, *understandable* for American audiences» (Rodríguez Ortega 45). La recepción en Estados Unidos opera así como catalizador de la proyección global de Almodóvar y como baremo de su éxito. Esto no implica renunciar a la complejidad inherente al modo de articular sus historias ya que según nota Brad Epps en relación a *La mala educación* «While Almodóvar provides references to make the film [*Bad Educa-*

tion] accessible to international audiences, he also works to disturb, by way of an elaborate, involute plot, the very notions of accessibility and recognizability» (25). En el equilibrio entre la lealtad a su concepción personal del cine, con la complejidad que entraña, y la voluntad de hacerlo accesible al espectador del tercer milenio radica en buena medida la positiva recepción de su cine en el mercado internacional. Almodóvar logra armonizar con admirable eficacia su afianzamiento en unos registros culturales netamente españoles, difícilmente legibles para quien está fuera de este contexto, con una proyección universal difícil de lograr fuera del marco de Hollywood. Su tan debatida y cuestionada españolidad, al filtrarse por su mente, produce unos textos fílmicos polisémicos, complejos y a la vez accesibles, locales y universales, inscritos simultáneamente en el marco español y en el marco global.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Acevedo, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London, UK: British Film Institute, 2008.
- Aguado, Txetxu. «Pedro Almodóvar, la Movida y la Transición: memoria, espectáculo y anti-franquismo» en *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo. Letras Peninsulares*. Eds. Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo Vol. 22.1 (2010): 23-44.
- Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth*. London, UK: I.B. Tauris & Co Ltd, 2001.
- Beck, Jay and Vicente Rodríguez Ortega. Eds. *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2008.
- D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press, 2006.
- Almodóvar and Latin America: The Making of a Transnational Aesthetic in *Volver*. *A Companion to Pedro Almodóvar*. Eds. Marvin d'Lugo and Kathleen Vernon. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (412-431).
- D'Lugo y Kathleen Vernon. Eds. Introducción. *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (1-17).
- Díaz López, Marina. «El Deseo's Itinerary». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (107-128).
- Epps, Brad and Despina Kakoudaki. Eds. *All About Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minneapolis. London: University of Minnesota Press, 2009.
- Evans, Peter. «Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar». *Almodóvar: El cine como pasión*. Eds. Fran Zurián y Carmen Vázquez Valera. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005 (155-161).
- Galt, Rosalind and Karl Schoonover. *Global Art Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Goss, Brian Michael. *Global Auteurs*. New York: Peter Lang, 2009.
- Gubern, Román. «Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar». *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Valera. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005 (45-56).
- Javier Herrera «Almodóvar's Stolen Images». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Eds. Marvin D'Lugo y Kathleen Vernon. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (345-364).
- Jaffe, Ira. *Hollywood Hybrids*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2010.
- Kinder, Marsha. «Documenting the National and its Subversion in a Democratic Spain». *Re-figuring Spain*. Ed. Marsha Kinder. Durham and London: Duke University Press, 1997 (65-99).
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Madrid de Cine http://www.fundacionideas.es/sites/default/files/pdf/I-Las_industrias_culturales_y_creativas-Ec.pdf
- Memoria Anual de 2012 de la Confederación de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE) http://www.fapae.es/informes_otros.asp?socios=1.

- Mira, Alberto. «Camp y underground homosexual en *Qué he hecho yo para merecer esto!*». Roberto Cueto. Ed. *Qué he hecho yo para merecer esto!*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009 (89-120).
- Robertson Wojcik, Pamela. «Spectatorship and Audience Research». *The Cinema Book*. Ed. Pam Cook. London: British Film Institute, 2007 (538-546).
- Rodríguez Ortega, Vicente. «Trailing the Spanish auteurs: Almodóvar's, Amenábar's and de la Iglesia's generic routes in the US». *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Eds. Jay Beck and Vicente Rodríguez Ortega. Manchester University Press, 2008 (44-65).
- Smith, Paul J. «La reescritura del melodrama en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*». *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009 (123-139).
- . *Desire Unlimited*. London: Verso, 1994.
- Strauss, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Triana-Toribio, Nuria. «Journeys of El Deseo between the nation and the transnational in Spanish cinema». *Studies in Hispanic Cinemas* 4.3 (2007): 151-163.
- Vernon, Kathleen. «Melodrama against itself: Pedro Almodóvar's *What Have I Done to Deserve This*». *Film Quarterly* 46.3 (1993): 28-40.
- Wheeler, Duncan. «All About Almodóvar? *Todo sobre mi madre* on the London Stage». *Bulletin of Hispanic Studies* 87.7 (2010): 821-841.
- Yarza, Alejandro. *Un canibal en Madrid*. Madrid: Libertarias, 1999.



TXETXU AGUADO¹

Dartmouth College - txetxu.aguado@dartmouth.edu

Artículo recibido: 9/10/2013 - aceptado: 19/12/2013

MONSTRUOS Y EMOCIONES: LA RECEPCIÓN DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

RESUMEN:

El cine de Almodóvar integra las tensiones de la Transición sin eliminarlas ni borrarlas. Las hace convivir juntas como si la normalidad fuera el encontrárselas una al lado de la otra. Lo llamado el exceso melodramático en el cine del autor no es más que la herramienta estilística para desnaturalizar a los personajes tipo heredados del franquismo. Estos personajes apelan al público, una vez que se han dejado de lado las muletas del régimen, mediante la emoción. Este exceso emocional es capaz de entresacar lo más auténtico de los personajes y situaciones, lo que ha garantizado siempre la buena recepción de las películas de Almodóvar entre el público: se está en presencia de lo conocido pero remozado; de lo habitual pero novedoso; de lo familiar pero distorsionado. Nos sentimos cercanos a ellos porque no nos hablan desde el desapego de racionalidades frías sino desde la intensidad de las emociones a las que dan forma.

PALABRAS CLAVE: Mayo del 68, transición, monstruo, emoción, compromiso.

ABSTRACT:

Almodóvar's films integrate the tensions of the Spanish Transition to democracy without any attempt at deleting or erasing them. They coexist together as if everyday life would consist in finding them next to each other. The melodramatic excess prevalent in all his films is nothing more than the stylistic tool to denaturalize what in his characters is still rooted in the past of the dictatorship. This emotional excess highlights what is most authentic in characters and situations, something that has always guaranteed the good reception of the films to a wider audience beyond Spain: we are in the presence of the familiar but revamped; of the usual but novel, of the recognizable but distorted. We feel

¹ Txetxu Aguado trabaja en Dartmouth College, en los departamentos de español, literatura comparada y estudios de género y de la mujer. Su libro, *La tarea política: narrativa y ética en la España posmoderna* (2004), se enfoca en la formulación de imaginarios políticos e identitarios en la sociedad civil española desde la narrativa. Su último libro *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad* (2010), analiza las relaciones entre memoria e identidad durante la Transición.

close to his characters because they appeal to us from the intensity of the emotions they give shape and not from the cold detachment of rationality.

KEY WORDS: May of 68, Transition to democracy, Monster, Emotion, Engagement.

En 1980, el año de la aparición de la primera película de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, el contexto cultural español no estaba para grandes innovaciones artísticas ni mucho menos para vanguardistas propuestas estéticas. Ni lo estuvo tampoco posteriormente. Los derroteros creativos no iban, ni podían ir, en una dirección de innovación radical, dado el desequilibrio de fuerzas favorable a las derechas herederas del franquismo durante la Transición a la democracia en España. Recuérdese la intentona de golpe de estado el 23 de febrero de 1981, y la consiguiente vuelta atrás en las reformas de mayor calado democrático, o descentralizador, de la *una, grande y libre* franquista. Desde el punto de vista actual —y dadas las carencias democráticas, por no hablar de la crisis que ha hecho retrotraerse al país unos cuantos decenios— no podía exigirse a la Transición mucho más de lo que dio de sí, que ahora se antoja como poco. Sí, es verdad, se salió de una dictadura, pero no se la arrinconó en los anales de la historia; o se avanzó mucho en las libertades individuales, pero sin un potente estado del bienestar, hoy además menguante, que las hiciera reales para la mayoría.

Quisiera situar la ya larga trayectoria fílmica de Almodóvar en el contexto político y cultural del final de la dictadura, vertebrado en torno a dos acontecimientos singulares: el Mayo del 68 francés y la llegada masiva de turistas europeos. El cine de Almodóvar recoge las tensiones políticas y sociales del comienzo de la Transición y que no podrán encajarse en la dicotomía clásica entre izquierdas o derechas. El director opta por dar visibilidad a las problemáticas individuales de unos personajes contruidos con retazos de aquí y de allá, con pedazos de pasado y de presente, como si fueran engendros o monstruos sin una naturaleza-identidad definida en un todo coherente. Ello está conectado con la peculiar mezcla de herencias pasadas con posiciones rabiosamente modernas —o posmodernas si se prefiere— en sus personajes y en sus películas.

Ello no obsta para admitir que el cine de Almodóvar apunta a un más allá de los meros cambios cosméticos en los comportamientos o en las morales, e incluso en las estéticas fílmicas. Su cine escapa la frontera nacional para hablar a otros espectadores, conminándolos a pensar los problemas desde la emoción. Al operar dentro de una emocionalidad que se quiere compartir con el público, los personajes se presentan como familiares, cercanos a cada cual. Ni asustan ni

repelen al espectador, al menos a ese que se atreve a indagar en el universo fílmico del director, a pesar de —o quizás fuera mejor decir precisamente por— la dureza y violencia de algunas de sus actitudes. Esto explicaría por igual la buena recepción del cine del autor más allá del ámbito cerrado español, pues no se dirige a una población nacional o local, sino a un espectador interesado en problemáticas humanas más que en esencias nacionales.

LA ESPAÑA DEL ALBOREAR DE LA TRANSICIÓN

Recuérdese que el dictador Franco murió en la cama de un hospital en noviembre de 1975 tras haberse despedido de los españoles como comenzó: asesinando a militantes políticos como Txiki y Otaegi de ETA y a otros tres del FRAP en septiembre de 1975. De poco sirvieron las condenas internacionales del régimen ni las peticiones de clemencia. Había que seguir afirmando la entereza de la dictadura contra cualquier disidencia viniera de donde viniera. Ya en 1970, en el llamado Proceso de Burgos, se condenó a muerte a varios de los 16 miembros de ETA detenidos y juzgados, entre ellos dos clérigos. En este último caso, la presión internacional consiguió transmutar las penas de muerte por cientos de años de prisión. Ni que decir que los juicios se realizaron bajo la jurisdicción militar franquista, siendo su legalidad y legitimidad para juzgar estos casos más que dudosa. Tampoco habría que olvidar aquí las muertes de numerosos manifestantes contra la falta de libertades a manos de los llamados entonces grupos de *incontrolados*, actuando por el espacio público con total impunidad cuando no con la connivencia de las fuerzas del orden represivas. Y es que incluso en sus años finales la dictadura no iba a permitir ni aperturas democráticas ni desviaciones de su ideario, no importaba cuáles fueran los costes en términos políticos o económicos. Es así que ni la amenaza de aislamiento internacional o de sanciones económicas por parte de las democracias liberales europeas surtió demasiado efecto.

Recuérdese igualmente que solo unos pocos intelectuales españoles habían asistido a la *fiesta* de Mayo del 68 francés, o a la primavera de Praga del mismo año. La influencia de ambos movimientos para dar la vuelta a morales y comportamientos represivos, así como a los sistemas políticos que los avalaban, fue escasa en España. Por otro lado, es un lugar común el señalar cómo el mayor éxito de estos movimientos de liberación fue su propio fracaso revolucionario, por así decir. Si las propuestas de cambio radical político no cuajaron ni en París ni en Praga, a este lado del telón de acero se fraguaron probablemente los orígenes de lo que hoy ha venido en llamarse el republicanismo cívico, esto es, el reconocimiento de la libertad e igualdad sexual, religiosa, moral o política, para entendernos e imaginarnos como mejor nos convenga. La contrapartida vendrá de la

mano del no cuestionamiento, e incluso abierta defensa, de los planteamientos neoliberales en lo económico y en lo político por los partidos de izquierdas.²

La salvedad española con respecto a otros países europeos será que aquí no se produjo ni cambio en las costumbres ni mucho menos cambio político. Ciertamente las cosas no podían seguir como en julio del 36 o en los años inmediatos de la posguerra. Alguna influencia tuvo que tener el turismo ya masivo en los años 70 y una cierta relajación del régimen, casi diría uno que en el ámbito privado, en sus aspectos más represivos.³ Ciertamente, una cosa es lo que las leyes franquistas prescriban como lo legal frente a lo ilegal, y otra muy distinta lo que en la privacidad, en la clandestinidad o incluso en la marginalidad se hiciera. No se negará, no obstante, que España distaba mucho de los niveles de tolerancia alcanzados en Francia o Italia en la década de los años 70.

Por lo tanto, en la España del comienzo de la Transición van a confluir al menos dos factores. Por un lado, la ausencia de un cambio en las costumbres de la población española, dejando de lado a los grupos más politizados o las clases con mayores recursos para circunvalar las restricciones franquistas. Habría que destacar la inexistencia en España de un grupo social amplio con influencia política como para conseguir generalizar las prácticas inspiradas en el Mayo del 68 francés. A lo máximo que se llegó aquí si se habla de cine fue a las películas del llamado destape, al cine de paletos, y a las astracanadas protagonizadas por un *macho ibérico* babeante ante la supuesta liberalidad amatoria de las *suecas*.⁴ Este era el cine mejor financiado por el régimen y por una industria cinematográfica

² Sin embargo, las frustraciones para inducir cambios políticos revolucionarios dieron pie al surgimiento de grupos terroristas como las Brigadas Rojas en Italia alrededor de 1969, la Baader-Meinhof en la República Federal Alemana en aproximadamente 1970, o ETA-VI asamblea en Euskadi y España en torno a 1970. Es esta una dicotomía señalada, entre otros autores, por Josep Ramoneda (*Después* 1999) donde la militancia revolucionaria de izquierdas después de Mayo del 68 se integra en la democracia liberal o funda movimientos terroristas. Igualmente, Manuel Vázquez Montalbán ha expresado estas alternativas como el enfrentamiento entre el derecho del individuo a la libertad frente al derecho del nosotros al cambio revolucionario (17).

³ Entre numerosos ejemplos, no puede dejar de citarse dos películas de Luis García Berlanga: *El verdugo* (1963) y *¡Vivan los novios!* (1970). En la primera, el personaje y su familia disfrutarán de unas merecidas vacaciones veraniegas en la turística Palma de Mallorca, eso sí, gracias al extra de dinero conseguido por su profesión de verdugo al servicio de un sistema penitenciario cruel y macabro. En la segunda, el personaje interpretado por José Luis López Vázquez creará haber encontrado la libertad anhelada en una turista, católica e irlandesa para más señas.

⁴ Es de justicia reconocer que no todas las películas producidas en la época seguían estos esquemas. La excelente serie dirigida para la TV3 catalana por Manuel Barros, *Crònica d'una mirada* (2003), recoge producciones donde se hablaba sobre emigración, luchas clandestinas o congresos del PCE al otro lado de la frontera. Ciertamente estas películas estuvieron prohibidas y, por lo tanto, su difusión tuvo que ser más bien limitada. La serie recoge filmes dirigidos por algunos cineastas bien conocidos como Llorenç Soler o Pere Portabella.

muy ligada a él. Seguían predominando sin excepción las tradiciones más rancias representadas por los toreros y las vírgenes de toda laya, los curas católicos siempre enfurruñados y ofendidos por la relajación de la moral, el flamenco más grasiento y las folclóricas más descocadas, por no hablar del coñac de peor calidad ética, o los toros de Osborne colonizando los secarrales del paisajismo franquista.

El otro factor, en contradicción con las elaboraciones sociales franquistas, será la llegada masiva de turistas desde finales de los años 60 y comienzos de los setenta. De acuerdo, se ha exagerado su influencia hasta el punto de querer hacer depender el comienzo de la Transición española de la entrada de turistas europeos. Es cierto que este turismo es ajeno a los desastres ecológicos y burbujas urbanísticas operados en la costa mediterránea para alojarlo. Es un turismo más preocupado por las peores versiones de la *fiesta*, o por paellas indigestas regadas con sangrías adulteradas, que por la anomalía social y política española en Europa: una larga dictadura anacrónica. Los españoles más en contacto con el turismo extranjero fueron o bien las clases con mayores posibilidades económicas, generalmente las más cercanas al régimen, o bien los que trabajaban de camareros o en empleos claramente subalternos.⁵ A veces lo harán de gigolós,⁶ aunque en invierno sigan vistiéndose inveteradamente con los calzoncillos de felpa, de los que hablara Manuel Vázquez Montalbán (1988), poco amables con las alegrías sexuales fantaseadas durante el verano.

Ello no impide reconocer que esta entrada masiva y continuada de turistas cambió para siempre el paisaje moral, social y económico de la costa mediterránea. Nada podía ser lo mismo después de la llegada del capitalismo salvaje franquista a la costa y de las ruidosas fiestas turísticas a base de músicas estridentes, alcohol en abundancia y sexualidad hasta cierto punto abierta. Piénsese en el contraste entre la *Chanca* (1962) de Juan Goytisolo y la pobreza de la costa almeriense antes de la invasión turística con los conflictos morales de las familias mejor situadas en el franquismo en *Tormenta de verano* (1962) de Juan García Hortelano en pleno boom turístico. El enriquecimiento inmobiliario de los protagonistas de esta última, la prostitución rampante o la pérdida de inocencia de los niños al aparecer el cadáver de una mujer semi-desnuda en la playa, dan muestra de las transformaciones dentro de las clases dirigentes del franquismo. Difícilmente

⁵ Antonio Eceiza en su *El próximo otoño* (1967) muestra a un joven enamorado de una turista francesa. Sin embargo, la amistad entre ellos se verá impedida por los desprecios de clase de la familia franquista para la que hace trabajos ocasionales y por una madre viuda, *amargada* y controladora dentro de la mejor tradición de las bernardas albas españolas.

⁶ Así ocurre en algunas películas sobre el tema del turismo como en *Amor a la española* (1966) de Fernando Merino. Esta vez le corresponde hacer de gigoló al actor que mejor ha representado al español casposo a la *caza* de las extranjeras, Alfredo Landa.

se podían seguir cantando las excelencias de las mujeres de sexualidad *católicamente* irreprochable de Agustinas de Aragón o de reinas como Isabel apodadas, ¿cómo si no?, la Católica como si nada hubiera cambiado. El costumbrismo literario y pictórico sobre el cual el franquismo basó parte de su imaginario social había dejado ya de ser solo ridículo y chabacano para pasar a ser esperpéntico. El turismo, sin lugar a dudas, tuvo al menos algo que ver en ello.⁷

En consecuencia, la tensión entre los valores más tradicionales del franquismo, como si Mayo del 68 no hubiera tenido lugar al otro lado de la frontera, y la liberalidad de las costumbres propiciada por el turismo delineará el contexto social español al comenzar la Transición. Es verdad que lo que vino en denominarse la *caverna* franquista desconfía de lo democrático, incluso en sus formas más desnaturalizadas, y quiere seguir preservando el legado del dictador, como también lo es que la sociedad española está cansada de los mirones voyeristas del cine turístico y de sus suecas, por no hablar de los iconos y mitos franquistas del imperio y de la cristiandad a toda costa. Ha habido una evolución innegable, pero se quiere por encima de todo un cambio ordenado, una apariencia de cambio, si se quiere, más que una ruptura con el pasado en toda regla. Dicho de otro modo, nada de cambios violentos en lo político y sí un mucho de ponerse al día en costumbres más cercanas al imaginario moral y democrático atribuido a lo europeo, costumbres e imaginarios menos bárbaros que los franquistas del *Santiago y cierra España*, por citar un ejemplo. La española es una sociedad conservadora en general, poco dada a *aventuras* políticas, que se quería ya homologable a las europeas en cuanto a mayor tolerancia en las elecciones personales, fueran del tipo que fueran.

LA PROPUESTA ALMODOVARIANA

El cine de Almodóvar retoma la tensión entre la ausencia de un Mayo del 68 en el régimen franquista y la liberación de las costumbres de los españoles como consecuencia del turismo y del paso del tiempo⁸. Su filmografía hace suya esta tensión sin resolverla. Por eso sus personajes se centran en sí mismos, se miran al ombligo sin negar ni afirmar ese telón de fondo que será el franquismo heredado durante la Transición. El cine de Almodóvar vendrá a ser el espacio cultural en el

⁷ Annabel Martín analiza algunos de los cambios correspondientes a la condición femenina en su «Miniskirts, Polka Dots, and Real Estate: What Lies Under the Sun?» Estos cambios se harán explícitos en la oposición entre dos figuras de la canción de la época: Concha Velasco y Manolo Escobar.

⁸ De hecho, como el director señala en la entrevista con Ángel Harguindey, «el 15-M es nuestro Mayo del 68, solo que aquí no se piden utopías, casi todo lo que denuncian y reclaman es dramáticamente real, posible y necesario» (34). Solo que el 15-M se forma en 2011, unos cuantos decenios después.

cual se recrean las paradojas entre lo viejo y lo nuevo, las recrea sin atenuarlas ni camuflarlas, sin negarlas ni esconderlas. No obstante, sería estar ciego no ver el potencial de sus imágenes y personajes para subvertir los residuos y pervivencias franquistas durante la Transición. Una cosa es no optar por una resolución abiertamente crítica, siguiendo las muchas militancias de izquierdas de la época, y otra muy distinta seguir haciendo cine dentro de los esquemas fílmicos de un, por ejemplo, Mariano Ozores.⁹ Es decir, su cine no es uno de tesis: no opera dentro de la crítica de izquierdas más contundente con las insuficiencias morales o políticas de un régimen todavía demasiado apegado a la dictadura. Esta afirmación necesita ser matizada.

Como se dice, el cine de Almodóvar posee la virtud de integrar las tensiones de la Transición sin eliminarlas ni borrarlas. Las hace convivir juntas como si la normalidad fuera el encontrárselas una al lado de la otra. Es más las películas del director, en particular sus primeras producciones, son sintomáticas de esta particularidad, más bien diferencia, española: la ausencia de ruptura total y radical con el pasado franquista. Así, su cine no denuncia lo *tradicional* inclinándose a favor de lo *moderno*. En realidad, lo más tradicional heredado del franquismo se desnaturaliza —canibaliza dirá Alejandro Yarza (*Un caníbal* 189)— al liberarlo de los significados más reaccionarios. Lo más liberal es por igual desnaturalizado cuando se asienta en subjetividades convencionales, lejos de la radicalidad del sujeto revolucionario sesentayochista. En esta operación reside la buena recepción y aceptación del cine del autor, porque incomoda sin insultar, descentra sin que nos perdamos, o nos hace identificarnos con vidas ajenas sin dejar la comodidad de las nuestras. Es esta misma operación sin un pulso político claro a favor de la izquierda la que ha motivado la crítica un tanto injusta de superficialidad y juego puramente mediático dirigida a su cine desde los círculos más militantes.¹⁰

En el cine de Almodóvar no se encontrará pues ruptura ni revolución con los personajes tipo del pasado. Lo que sí hay en su propuesta fílmica es liberación de

⁹ Contrariamente a lo aquí defendido, Carlos Boyero en su reseña *Los amantes pasajeros* (2013) de Almodóvar no percibe ninguna diferencia entre este filme y los de Mariano Ozores, uno de los máximos exponentes del cine del destape más cutre y ramplón. Dice Boyero: «Y no entiendo, hasta que me lo explique alguna tesis doctoral, en qué se diferencia este producto de las comedias más cochambrosas de Mariano Ozores, de aquel cine subdesarrollado y sonrojante». Una cosa es que al crítico no le guste el cine de Almodóvar en general, y esta película en particular, y otra muy distinta equiparar dos productos culturales tan diferentes.

¹⁰ En esta dirección crítica con el cine de Almodóvar, son ya clásicos los estudios incluidos tanto en el libro editado por Eduardo Subirats, *Intransiciones. Crítica de la cultura española* (2002) como en el de Joan Ramon Resina, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (2000). Me he acercado a esta problemática y a la Movida como fenómeno cultural más característico de la Transición en mi «Pedro Almodóvar, la Movida y la Transición: memoria, espectáculo y anti-franquismo» (2009).

las ataduras franquistas, como si la *democracia* orgánica del dictador se hubiera transformado por arte de birlibirloque en una de la más liberales y avanzada en Europa, al menos si de costumbres se habla. O como si los tipos franquistas se hubieran desviado de su natural proceder, deformado y transfigurado, y no ocultarán ya nunca las pasiones más *bajas*, aunque más auténticas, que los informan. Unos ejemplos tomados del primer largo de Almodóvar ejemplifican lo que se está apuntando. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* causó escándalo y malestar no solo por las claras deficiencias técnicas de una película rodada *entre amigos* con muy escaso presupuesto. Entre lo más llamativo se encuentra el tornar la *sacrosanta* virginidad de la española Pepi en un asunto mercantil, y su violación en la pérdida de un negocio, pues pensaba vender esa virginidad por unas 100.000 pesetas de la época. El policía franquista defensor de las esencias patrias deviene un sádico violador anticomunista, cómicamente obsesionado con la *santidad* de su esposa, con la que no puede acostarse. Este macho ibérico crepuscular solo encuentra solaz a sus impulsos sexuales lejos de la estrechez de la cama matrimonial. Nada nuevo, pero su esposa, Luci, masoquista convencida, se casó con el policía para excitarse en previsión de las esperadas palizas que no conseguirá recibir de su marido. Bom y sus amigos, disfrazados de personajes de zarzuela en un Madrid de cuasi verbena, vengarán la violación de Pepi dando equivocadamente una paliza al hermano gemelo del policía. Pepi, como la chica *moderna* que es, entrará en el mercado laboral. Eso sí, se dedicará a diseñar muñecas... con menstruaciones, o diseñará pañales de color cambiante... al retener la orina de los adultos.

Mención aparte merece el tratamiento de la familia tradicional española en el cine del director. Se habla de esa que a pesar de su escaso apego a lo *moderno* no se enganchaba a los valores del régimen ni se dejaba deslumbrar por los tópicos franquistas del desarrollismo, ni por las *democracias* orgánicas ni por los sindicatos verticales. Estas son las familias presentes en la filmografía de Almodóvar, pero en clave humorística y distorsionada, en películas como *Entre tinieblas* (1983) con la monja-escritora de novelas populares Chus Lampreave engañada por su familia; en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) con la abuela añorando su pueblo en ese Madrid desangelado de viviendas e inmigrantes de aluvión; en *¡Átame!* (1990) en las ruinas del pueblo abandonado; en *La flor de mi secreto* (1995) en la familia necesitada y proveedora de cuidado; o en ámbitos familiares similares en *La mala educación* (2004), en *Volver* (2006), o *Los abrazos rotos* (2009). Se cuestiona la familia al mismo tiempo que se la resignifica en nuevas formas. Piénsese en *Todo sobre mi madre* (1999) y en el nuevo hogar familiar formado por una enfermera y una monja embarazada del marido de la primera, acompañadas por una travestida prostituta y una actriz lesbiana. Es en esta misma película donde el padre y la madre biológicos de la monja no están a la altura de las circunstancias. El padre por tener la cabeza en otro lado y la madre por no

entender nada de lo que le ocurre a su hija. Curiosamente, el perro será el único capaz de reconocer a la monja y darle unos instantes de cariño poco antes de su ingreso y muerte al dar a luz en el hospital.

Lo mismo podría decirse del torero, la monja, el cura o la abnegada madre de familia. En su entrada en escena continuarán encarnando sus atributos franquistas: el valor ritual del torero, el sacrificio de la monja, la dedicación del cura, o la madre como baluarte de la familia española. Al mismo tiempo que mantienen una exterioridad familiar, lo que los hace reconocibles, se alejan de una vez por todas de su caracterización estereotipada cuando dan rienda suelta a sus pasiones más íntimas. A veces motivan la carcajada; a veces dan que pensar. Ello se consigue con grandes dosis de exageración: el torero será un asesino en serie en *Matador* (1986); la monja, una lesbiana drogadicta y enamorada de un personaje *descarriado* en *Entre tinieblas*; el cura, un pederasta en *La mala educación* (2004); la madre *colocará* a su hijo menor con un dentista pedófilo en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*; o en *Volver* la madre asesina *justicieramente* a su marido o su hija encubre el asesinato del suyo, ambos pederastas violadores, o casi, de sus hijas, sin consecuencias legales.

Es así que lo que ha venido en llamarse el exceso melodramático en el cine del autor no es más que la herramienta estilística para conseguir la total desvirtuación de los personajes tipo heredados del franquismo. Los únicos amarres de estos personajes a la realidad española, una vez que se han dejado de lado las muletas del régimen, serán emocionales. Esto es, no se deja de lado a la antigua familia *católica*, se la redefine con nuevos integrantes; no se rechaza el amor, se lo redibuja con la pasión homosexual; no se olvida del pueblo de siempre sino que se lo reescribe como ruina abandonada; no se repudia a la madre poco dedicada a su hija en *Tacones lejanos* (2009), sino que se la recupera como encubridora del asesinato cometido por su hija; o uno no deja de ser quien es, o ha sido, en *La piel que habito* (2011), a pesar de la brutalidad de los cambios de sexo forzados.

Es este exceso emocional, capaz de entresacar lo más auténtico de los personajes y situaciones, lo que ha garantizado siempre la buena recepción de las películas de Almodóvar entre el público español: se está en presencia de lo conocido pero remozado; de lo habitual pero novedoso; de lo familiar pero distorsionado¹¹. Un país desconfiado de los cambios bruscos, conservador en lo político y por eso sin ganas de sacrificar el bienestar material por utopías inciertas, se permitía

¹¹ Annabel Martín ha diseccionado las variantes melodramáticas del director en su *La gramática de la felicidad* (2005). Véase en especial el capítulo 4.

el lujo de soñar con lo diferente, lo perturbador, lo marginal, lo excesivo, o lo escatológico en lo social, y por citar solo unos cuantos aspectos.

Claro que lo diferente podrá llevarse hasta el límite radical que se quiera o se esté dispuesto a aceptar. En *Hable con ella* (2002) la violación produce el renacimiento del personaje en coma; en *Volver*, previo asesinato del padre violador, madre e hija se reencontrarán años después; y en *La piel que habito* se puede amar no importa, o a pesar de, la piel que nos recubre. ¿Se asume la violación, el asesinato o el cambio de sexo como posibles métodos de reencuentro de los personajes consigo mismos, o de su salvación melodramática, en el desarrollo de la trama fílmica? La respuesta dependerá de cada espectador. No se negará, sin embargo, la capacidad revulsiva de estos mecanismos contra los valores de esa España poco militante a comienzos de la Transición y que parecía seguir durmiendo la siesta, como algunas ciudades del norte de España. No se entiende bien por esto mismo por qué cierta izquierda se negó a admitir el potencial crítico de este cine, salvo si se admite su excesivo apego a los dogmas de un catecismo revolucionario poco dado a contemplar desviaciones en lo sexual o en lo moral. Por otro lado, sí se entiende la furia de la derecha más mediática al ver el maltrato por parte del director de sus iconos morales más venerados. No siempre tuvo que ser fácil para el director mostrar la debida equidistancia entre las derechas y las izquierdas a la hora de pensar cómo sería recibido su cine.

EL MONSTRUO ALMODOVARIANO

Si en la postguerra Madrid, la ciudad fílmica de Almodóvar, era un lugar de un millón de cadáveres¹², en la Transición estos se sacuden la tierra franquista de encima. Los cadáveres se han transmutado en el cine de Almodóvar en personajes a caballo entre su origen en lo popular franquista —el consabido torero, monja, cura, etc., como se ha apuntado— y su remozamiento como seres de una rabiosa modernidad. Se dice modernidad porque no paran en mientes a la hora de afirmar su individualidad por los derroteros que esta los lleve, eso sí, sin renegar de sus orígenes. Es decir, son modernos a la *española*, pues difícilmente sus planteamientos irán mucho más allá de lo ya visto en la Europa de los alrededores, dado que la dictadura española y su vida intelectual habían perdido el tren de los cambios europeos.

La modernidad de la que se habla es un tanto peculiar. Si lo moderno es la afirmación de lo individual, de su libertad para construirse una identidad sin trabas ni supersticiones morales, religiosas o políticas innecesarias y aderezado

¹² Según el verso de Dámaso Alonso.

con un espíritu muy crítico sobre lo existente y sus limitaciones, esta estación ya estaba plenamente instalada en Europa. Cuando ser moderno no supone ya ninguna novedad, ni siquiera el haber descosido sin miramientos los zurcidos de las represiones hispanas, Almodóvar no se contenta con desmontar los paradigmas sobre los que la dictadura construyó su orden moral o cultural. Si sus personajes atraen es porque representan como pocos, o encarnan en sí mismos, lo que ha venido en llamarse lo posmoderno. La posmodernidad vendría a ser la libre fluctuación de significados, su mezcla descarada sin respetar jerarquías ni principios, al objeto de propiciar aperturas de sentido cuando conjuga en un mismo contexto elementos no necesariamente coherentes entre sí. Si la posmodernidad requiere el juego casi infinito con el lenguaje, con lo heredado o con cualesquiera elementos tomados de las ideologías al uso ya caducas, las contradicciones contenidas en los personajes del director se mueven por estos derroteros. No son coherentes al no seguir una narrativa maestra, única, de cómo pensar, sentir o actuar, y por eso son posmodernos¹³.

Dado el equilibrio de fuerzas claramente favorable a la *caverna* franquista a la muerte del dictador y posteriormente, si lo español no pudo elevarse a la altura de las excelencias más democráticas, al menos pudo exagerarse, retorcerse, alienarse, enajenarse, o descentrarse utilizando las herramientas más variadas al alcance del director y de sus personajes. Es más, sin miedo a estirar demasiado la definición posmoderna, podría otorgarse esta etiqueta a todo aquello *moderno* que no tuvo la oportunidad de florecer por la dictadura franquista. Esto es, si la modernidad pasó de largo de la España franquista, la segunda oportunidad vino de la mano de lo posmoderno, a la que se dedicará en su defensa tanta vehemencia como los vecinos europeos dedicaron a la exaltación de lo moderno¹⁴.

En consecuencia, la tensión de la que se viene hablando entre tradición y novedad durante la Transición no se materializará en el cine de Almodóvar en la figura de un antihéroe descubriendo al público la falsedad de los idearios franquistas. Mucho menos propiciará el nacimiento de personajes-héroes ejemplificando para el público las virtudes que encarnan. No circulan por estos derroteros. Por

¹³ En el conocido estudio de Gianni Vattimo, lo posmoderno sería el resultado de «cruzarse y ‘contaminarse’ (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, reconstrucciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación ‘central’ alguna» (15). No todo el mundo será tan entusiasta sobre la nueva realidad como Vattimo. Entre otros, David Harvey señalará que «el posmodernismo entonces no apunta a nada más que a una lógica extensión del poder del mercado sobre todas las áreas de la producción cultural» (62). Sin menospreciar las otras cualidades de su cine, Almodóvar ha sido un maestro en saber *venderse* dentro de este mercado para promocionar sus películas haciendo buenas las dos posturas de los críticos.

¹⁴ Cristina Martínez Carazo, siguiendo a Sydney Donnell, también enfatiza la continuidad entre lo moderno y lo posmoderno en Almodóvar (13).

el contrario, los personajes almodovarianos se construyen como *engendros*, si se permite la expresión —como caníbales (Yarza, *Un caníbal* 189)— pues se configuran como tales sin las proporciones ni exigencias debidas a la coherencia o consistencia de sus planteamientos. Es decir, se los apela engendros porque únicamente desde su condición de *mal formados* —al identificarse con el acopio de materiales diversos cuando no simplemente paradójicos o contradictorios— acceden a esa intimidad más auténtica que se han propuesto mostrar. Siendo informes, se han liberado de los débitos de la conveniencia o del buen gusto, e integrarán en sí las peculiaridades-paradojas no resueltas de la sociedad española del momento, lo que los hace atractivos para la misma. Se presentan ante el público con rotos o descosidos, sin pudor a mostrar las costuras que a duras penas ocultan la distinta procedencia de las partes que los integran. Y lo hacen sin resentimientos ni lamentaciones: sin dolerse porque no formen nunca un todo orgánico y unitario, sin dolerse por no estar plenamente integrados en la sociedad española de los *bien vistos*. Más bien es lo contrario: la experiencia ganada con su vivencia de lo dispar dentro de sí los hace mucho más cercanos. Fílmicamente, ello viene marcado por el uso, y el abuso, de las técnicas del collage y del pastiche, muy útiles a la hora de convocar materiales de procedencia dispar sin contradicción alguna.¹⁵ De igual manera, estilísticamente, el director nunca le hará ascos al uso de la estética kitsch más estridente a base de colores primarios intensos, acentuando todavía más si cabe la falta de *naturalidad* de sus personajes.

Volviendo a la malformación de la que se viene hablando, piénsese en Penélope Cruz y su interpretación de una monja en *Todo sobre mi madre*. A duras penas mantiene ligadas su vocación de monja casada con Dios; su enamorarse de un travesti canalla llamado Lola; su quedar embarazada de este último; su querer marchar a un El Salvador en guerra para ocultar su *caída*; su amistad con la travesti prostituta Agrado; su buscar cuidado en la ex de Lola, Manuela; su no saber cómo hacerse querer por su madre biológica; su ser seropositiva; o su pedir a Manuela que se haga cargo del niño que va a nacer. En este mismo filme, Agrado, en un performance memorable, nos hablará sin reparos y con humor de los litros de silicona requeridos por su cuerpo para ligar sus diferentes partes y parecerse más a sí misma, a la imagen que quiere construirse de sí para ser más auténtica. Igualmente, ¿no podría decirse lo mismo del personaje Vicente-Vera en *La piel que habito*, ahora sí una interioridad formada, o cruelmente transformada, a base

¹⁵ Tanto Javier Herrera como Antonio Castro han analizado con detenimiento todas y cada una de las posibles influencias fílmicas de las imágenes del universo almodovariano. Castro se fija en *La flor de mi secreto* mientras Herrera analiza las semejanzas en términos de atmósfera, miradas, escenarios, personajes, o simulacros.

de prótesis médicas recorriendo todo el espectro de la diversidad de género?¹⁶ ¿No ejemplifican estos personajes la voluntad de buscar equilibrios identitarios y emocionales, políticos y culturales, inestables por lo demás, en momentos de incertidumbre como el de la Transición o el de la globalización actual?

No hay nada despectivo en la notación de estos personajes como engendros o monstruos —¿por qué no incluso denominarlos ingenios como si de artificios se tratara?— siguiendo la definición de Fernando Savater. Para el filósofo, los monstruos son «individuos absolutos, los individuos que la sociedad nunca domesticará del todo, lo que dentro de cada orden establecido sigue tercamente desordenado» (222). Es difícil encontrar mejor definición del personaje almodovariano. Ya en *Patty Diphusa* (1991) se hacía alarde del más tajante de los individualismos en clave de humor, de su voluntad por no dejarse normalizar dentro de lo conocido y representar ese desorden social con vocación de desordenar todavía más lo establecido, y sacando a los lectores de las casillas de su cotidianidad. Y es que lo monstruoso no vendría a ser más que la manifestación del exceso desestabilizador contra una cotidianidad asumida como la *normalidad*¹⁷. Recuérdese que la *normalidad* y las calles a finales de los 70 pertenecían a los ministros franquistas luego travestidos de más demócratas que nadie¹⁸.

Los personajes-engendros-monstruos de las películas del director, al igual que Patty Diphusa, reclaman su diferencia sin dejarse encasillar ni marginalizar en lo derogatorio por la *anormalidad* que representan. Se enfrentan a un tiempo —el franquismo sociológico no del todo desmontado— donde no tienen cabida, y

¹⁶ Son frecuentes las imágenes de personajes caracterizados como monstruos en los filmes del autor. *La piel que habito* (2013) bien podría ser una de las más paradigmáticas. Alejandro Yarza se ha referido a esta temática en su ensayo «La bella y la bestia» (1997) y en los capítulos 2 y 3 de su libro *Un canibal en Madrid* (1999). ¿Existirá una pasión desconocida entre la cultura española por lo monstruoso y desviado en la forma de enanos, toreros, circos cutres, o folclóricas de tamaños y aspavientos desmesurados?

¹⁷ Vicente Verdú en su crónica sobre el festival MULA FEST de Madrid del 29 de junio de 2013 llama la atención sobre la originalidad de este festival de difícil clasificación y único por su magnitud en Europa. Aquí se incita a los artistas no profesionales a crear objetos propios en estrecha relación con las máquinas, como si de convivir de manera no conflictiva con ellas se tratara. Además, se promueve el amateurismo sin ningún impedimento y el contacto directo con el público sin intermediarios ni marchantes. En palabras de Verdú, el festival pone en funcionamiento un concepto de creatividad donde se «une la espontaneidad con la ciudad, la marginalidad con el centro y el arte con la pérdida de respeto al edificio oficial». Son estos elementos, entre otros, característicos de los que Nuria Triana Toribio ha analizado como estética punk —o «trash aesthetics» (279)— en el cine de Almodóvar. ¿Ha calado su cine —y otras prácticas estéticas similares— lo suficiente entre el público español como para que cualquiera pueda poner en práctica su estética durante una hora? No se enfatizará lo suficiente la capacidad del director para dar forma narrativa y fílmica a los más increíbles materiales visuales y literarios.

¹⁸ Diría lo mismo de esa calle y de esa *normalidad* que se quiere controlar a base de represión desmedida, y no nos engañemos, muy poco democrática, contra las protestas contra la crisis y la clase política española de movimientos como el 15-M.

reclaman su derecho a existir sin trabas limitadoras. No se dejarán desactivar la carga crítica por ellos acarreada y, por lo mismo, no se darán por aludidos por esa sociedad que solo los tolera malamente cuando los asocia a excepcionalidad pavorosa, rareza circense o a seres caídos no se sabe de qué cielos religiosos y ultramontanos. Son la otredad radical, pero sin mostrarse resentidos por lo innegociable o irredimible de su naturaleza. Admitir por parte del espectador la novedad de los personajes es reconocer lo que de oscuro e inaprensible pulula por cada uno de nosotros¹⁹. De aquí tanto su atractivo como buena aceptación por parte del público más entusiasta, y su rechazo por parte del más indiferente. No nos insultan con su proceder, no nos conminan a parecernos a ellos ni a seguirlos en sus desvaríos, ni mucho menos muestran superioridad o condescendencia hacia nuestra *normalidad*. Simplemente nos apuntan un camino que podríamos haber seguido, o quizás sigamos en otro momento, o simplemente rechacemos de plano. A nadie ni a nada obligan con su proceder²⁰.

LAS EMOCIONES COMPARTIDAS

Frente a quienes repudian sin contemplaciones a estos personajes, debería señalarse que su intención no es causar miedo ni amenazar. La diferencia de la que son portadores no se exterioriza como violencia desmesurada hacia ellos mismos (masoquismo), ni hacia los demás (sadismo), ni hacia el régimen socio-cultural contra el que reaccionan (activismo)²¹. Esto es así porque son portadores de un aire de familiaridad fácilmente reconocible, un aire de cercanía más que de

¹⁹ Estos seres nos enseñan con su anormalidad el arte de vivir, que en palabras de Giorgio Agamben, no significará otra cosa que «la capacidad de mantenerse en relación armónica con lo que se nos escapa» (144). Lo que «se nos escapa» son zonas inexploradas, oscuras, quizás en tinieblas, llenas de tabús o de misterios insondables, cuyo reconocimiento nos es tan necesario como la actividad consciente. Y no precisamente para traducirlo a términos seguros, sino para seguir dejándolo de ese lado que no menoscaba el interés en lo cotidiano. Además, siguiendo a Vidal-Beneyto, estos personajes fundan una nueva moral y un nuevo paradigma político en la España de la Transición: «los últimamente buenos en el universo almodovariano, los redentores de la maldad del mundo, son los travestidos, los drogadictos, los excluidos sociales, las malas madres [...]. Su aceptación pública y colectiva es la única que puede tener poder constituyente, capacidad fundante» (sin paginación).

²⁰ No es de este parecer Paul Virilio para quien la anormalidad, o monstruosidad, hará siempre referencia a seres excepcionales poco adaptados a las preocupaciones o *mezquindades* del normal de los mortales. Estos seres incluirían a los «Superman, hombres excepcionales, genios, gigantes, semi-dioses», en palabras de Virilio, es decir, «hombres», y cómo no mujeres, «demasiado fuertes para su medio social» como dejó escrito Nietzsche (Virilio 6).

²¹ Piénsese en la película de Pier Paolo Pasolini *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) y en el abundante uso de prácticas sádicas y masoquistas de violencia extrema. Los personajes de Almodóvar no circulan por los caminos de los de esta película del director italiano. No es accidental traer a Pasolini a esta discusión. De hecho, Gonzalo Navajas ha estudiado a ambos directores junto con Buñuel en su ensayo «La condición contemporánea y la cultura del deseo. Buñuel/Pasolini/Almodóvar» (2009). Para el crítico,

lejanía a cualquiera de nosotros; nos deparan una sensación de casi vecindad con sus problemáticas. Ello explicaría que la recepción de las películas de Almodóvar dentro y fuera de España no se haya centrado en la vertiente crítica contra el sistema político o cultural que los ha producido como engendros-monstruos y haya incidido mucho más en la vertiente fuertemente humana, por así decir, de los personajes. ¿Cómo consigue el director que la diferencia del personaje-engendro, si es tomada en serio, en lugar de producir estrés, miedo o pánico se haya transmutado en entusiasmo, ternura, afecto, apego o incluso sensación de amistad? Con la identificación emocional. De ello se habla a continuación²².

Joanna Bourke analiza en otro contexto al de las películas de Almodóvar el miedo, y su exceso como pánico, como una emoción incontrolable (61). Con el ánimo de evitar la explosión de miedo en pánico en espacios cerrados se recurre a la ciencia-técnica (54). Nótese que no se dice a la psicología, sicoterapia o la psiquiatría, como si la disciplina de actuación sobre la emoción fuera la ingeniería en detrimento de la comprensión de su funcionamiento. La ciencia-técnica se enfocará en rediseñar los espacios para canalizar el miedo. Se toma al miedo como una pasión —no sujeta del todo a la volición humana (Camps 23)— en lugar de como una emoción y se interviene en él con la construcción de estructuras materiales de confinamiento en lugar de con estructuras emocionales de apaciguamiento. Se confía más en la tecnología que en la virtud; más en el control técnico que en el manejo individual de una emoción.

Tómese el personaje del banquero en *Los abrazos rotos* (2009) o el del médico frankensteniano en *La piel que habito*. Los dos son personajes siniestros, desconfiados, narcisistas, aislados en sí mismos y convencidos de su poder para manipular a los demás. Si los dos son monstruosos, no lo son en el sentido utilizado

los tres directores han cuestionado las morales más tradicionales para dar rienda suelta al deseo de sus personajes en la elaboración de nuevas morales e identidades.

²² Señala Cristina Martínez Carazo que los «personajes [...] encarnan deseos y pasiones que llegan a un amplio público, bien porque se reconoce en ellos, bien porque queda atrapado en la red de pasiones» (9) trenzada por el director. Para Jorge Gonzáles del Pozo, los personajes femeninos acortan «distancias entre los espectadores y el filme a base de buscar conectar mejor al público con sus creaciones» («Pedro Almodóvar» 29). Según Marsha Kinder, «what is so powerful about Almodóvar's deep comic optimism is the way it convinces us spectators that we are capable of this kind of emotional transformation» (207). Gonzalo Navajas cree que su cine es universal por exponer «las insuficiencias de las visiones unidimensionales de la sexualidad y el erotismo» (87). Isolina Ballesteros se inclina por explicar la fama del director por la «common humanity he invests in his characters» (368). En su análisis de *Carne trémula* (1997), Ernesto Acevedo-Muñoz analiza las concomitancias entre el filme y la novela de Ruth Rendell *Live Flesh* (1986). La fama y buena difusión de las novelas de la escritora inglesa tuvo que ayudar a la buena difusión de la película. E. K. Tan relaciona la buena acogida del director en Taiwan con la creación de una identidad nacional alejada de la de regímenes militares, como el franquista o el de la isla asiática antes de su democratización.

hasta ahora, pues parecen contener un único propósito de manipulación de los que tienen alrededor. Son perfectamente coherentes y consistentes en el logro de sus fines. El banquero se aferra desesperadamente al amor hacia el personaje de Penélope Cruz—más bien hacia su total distorsión en cuerpo solo sexuado—con el único instrumento del poder de su dinero. Para nada considera la posibilidad de la emoción del enamoramiento. Prefiere producir miedo a motivar en los demás afecto. De igual manera, el médico frente a la pérdida de la mujer amada no analiza el porqué de su dolor, no se involucra en un proceso de duelo. Por el contrario, se dedica a amputar un cuerpo biológicamente masculino para recomponerlo con minuciosa exactitud como el cuerpo amado femenino perdido. Los dos recurren a la tecnología del poder del dinero o de la cirugía plástica para hacer frente al dolor del abandono.

Muy diferente es el caso de Raimunda en *Volver* (2006). Ella sí que encarna el ser excepcional al que aquí se hace referencia: violada por su padre, abandonada emocionalmente por su madre, criada por su tía, encubridora del asesinato de su marido por querer abusar de su hija-hermana, pluriempleada, encerrando el cadáver en una nevera, enterrándolo en su pueblo, regentando un restaurante y ayudando a su familia y a su barrio. Pero en su vida le falta algo fundamental: la reconciliación con una madre que cree muerta. Esta reconciliación no se producirá en el espacio totalmente controlado del despacho del banquero o del quirófano del médico. Por el contrario, el encuentro con su madre no depende de Raimunda, o dicho en afirmativo, depende de su capacidad para detectar-recordar el olor de las flatulencias de su madre. Esta última delata su escondite debajo de una cama por el reguero oloroso dejado a su alrededor. La reconciliación en Raimunda —y por extensión nuestra aceptación de esa parte de Raimunda contenida en nosotros— no será el resultado de ninguna técnica de *management* de las relaciones familiares. Más bien nace en la recuperación de un entramado emocional de antiguos cuidados mutuos, de complicidades y sensaciones compartidas, evocadas por los olores del cuerpo de la madre. Raimunda no suprime ni controla las emociones; las encauza. No racionaliza sus sentimientos con el cálculo frío de los beneficios y costes, como sí hacen los personajes del banquero y del médico antes mencionados. Más bien deja rienda suelta a los impulsos contradictorios de su sentir, los manifiesta sin falsos pudores o decoros.

Si no se siente miedo, desapego, enajenación o alienación frente a los personajes del director —aunque sí una cierta incomodidad— es porque al verlos actuar en su contexto fílmico sentimos que son personajes de *fiar*. Su humanidad nos ha impregnado, pues nos sentimos afectados por su problemática, la hacemos nuestra, los ayudamos y nos dejamos ayudar por ellos. Cuando los visionamos en un film, nos lanzan una llamada, nos apelan para que nos involucremos en sus vidas. Y no para que las gobernemos según nuestros pareceres ni para

que las juzguemos según nuestros códigos morales, sino para ejercitar la empatía como identificación con el placer o el dolor de los personajes, que nunca significará sancionar en una u otra dirección sus elecciones vitales. No juzgamos desde posiciones de superioridad moral, sino que aceptamos, comprendemos, quizás actuamos.

Es ahora cuando los personajes se desenvuelven en la proximidad a esos motivos del corazón que la razón tantas veces ignora. Y es ahora también cuando nos abrimos a participar, siguiendo a Victoria Camps (18), en una comunidad de sentimientos entre ellos y nosotros. Es esta una comunidad donde no se privilegiará la asepsia emotiva para salvaguardar quién sabe que dominios de la razón; donde emociones y sentimientos no serán una categoría inferior del pensamiento, sino la primera toma de interés con lo que nos rodea; donde se dará la rienda suelta que se quiera a las emociones, sin reprimirlas ni denigrarlas como carentes de voluntad alguna; donde se encontrará solaz al compartir una visión emotiva semejante, sea o no la de cada uno; donde nadie quedará ni ensimismado por no encontrar a quien contar ni perdido por no saber cómo contar las emociones que nos embargan a todos. En suma, una comunidad donde se desea el bien y se rechaza el mal, es decir, donde se apuntala lo que nos hace más libres y se aparta lo que nos quiebra y nos destruye: una comunidad ética. Así, se desea el bien para el personaje de Penélope Cruz en *Los abrazos rotos* y se rechaza el mal infligido a Vicente-Vera por el médico, y se actúa de esta manera sin por ello olvidar la gravedad de su comportamiento con la hija de este último.

El compromiso con los personajes de Almodóvar es sobre todo ético, humano apuntaría Camps (131), donde la justicia emocional no menosprecia la exigencia de una justicia también política. Ninguna de ellas puede ni debe separarse de la otra, a pesar de que el director prefiera optar por dar mayor preponderancia visual al compromiso emocional que al político. Es más, hacer explícito el compromiso político por la vía de la proclama ideológica, la obligación al partido o a un programa electoral, socavaría la intención de la justicia emocional buscada por el director. Lo tornaría en dependiente de una ideología y de su estrecho corsé para entender lo que no contempla en el interior de sus esquemas. ¿Cuándo lo escatológico, el travestismo, el juego *masoquista*, la transexualidad, la homosexualidad, la pederastia como *juego* y como violencia, lo punk como estética fílmica, las familias sin consanguinidad, los *reality-shows*, o el dolor del amor no correspondido, por citar unos cuantos temas, han abierto las primeras páginas de los programas electorales de la izquierda²³?

²³ Cuando se critica a Almodóvar por no ser más político no se está teniendo en cuenta que su cine no rechaza la intervención o el comentario de este tipo, pero nunca de manera explícita. No quiere quitar protagonismo a ese compromiso emocional manifiesto en sus personajes mediante las técnicas

Finalmente, las películas de Almodóvar han trascendido los ámbitos más marginales —o si no siempre marginales, sí que en los márgenes o en las fronteras— porque sus problemáticas identitarias superan las barreras culturales o lingüísticas nacionales. Pueden utilizar la iconografía tópica española, claro que por el camino de la construcción de su subjetividad la distorsionan hasta obligarla a expresar mucho más que el significado original. Manifiestan por encima de los rasgos locales, españoles, la enorme humanidad de la que son portadores. Si nos apelan desde de su condición *anormal*, es porque se quieren al margen de las restricciones y represiones impuestas por el sentido común moral o cultural. Nosotros atisbamos en ellos nuestra condición de seres vulnerables necesitados de cosidos y descosidos, de aceptación y cuidado de nuestras diferencias y desvíos.

Las posturas de los personajes almodovarianos son las adecuadas a un pasado y un presente como el español, un tanto renqueantes, sujetos a los condicionantes de un *sí pero no, un no pero sí*. Un sí a lo democrático, pero un no a la ruptura con el franquismo; un no a la moral franquista, pero un sí a la contención en las costumbres; un sí a la libertad sexual, pero un no a su desvío; un no a lo moderno más liberal, pero un sí a lo posmoderno más desenfrenado. A pesar de lo provocador de sus posiciones, resultan personajes familiares porque no nos hablan desde el desapego de racionalidades frías sino desde la autenticidad de las emociones a las que dan forma. No son personajes para todo tipo de público, desde luego. Los que se atreven a adentrarse en sus laberintos se ven recompensados con la luz para caminar por los lados más oscuros, menos frecuentados, de cada uno. Y se hace de la mano de un mismo entramado emocional compartido, que no desde la exactitud de unas mismas emociones.

fílmicas del exceso. Por otro lado, recuérdese que lo opuesto al compromiso emocional no es el compromiso político sino la indiferencia hacia la circunstancia particular de los demás, como recuerda Josep Ramoneda (*Contra* 30-31). Por eso no debería oponerse lo emocional a lo político, pues aunque ambos actúen en campos distintos, persiguen la construcción de una misma comunidad con los demás. Jorge González del Pozo señala acertadamente que «si bien el director decide conscientemente abandonar cualquier elemento político explícito, implícitamente los filmes están cargados de una actitud clara que entronca con la liberación en el comportamiento en su estado más puro» (González, «Almodóvar» 194). He estudiado las posibilidades políticas de su cine en mi «Una identidad popular otra: Pedro Almodóvar y la Transición» (2013)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. «'Ensayo trémulo': Un desencuentro literario entre Buñuel y Almodóvar». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 91-105.
- Agamben, Giorgio. *Desnudez (Nuditá)*, (2009). Trad. Mercedes Rubituso y María Teresa D'Meza. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Aguado, Txetxu. «Una identidad popular otra: Pedro Almodóvar y la Transición». *La Nueva Literatura Hispánica* (NLH)16. Monográfico: Pedro Almodóvar. Edición Jorge González del Pozo. Valladolid: Universitas Castellae, 2013: 43-64.
- . «Pedro Almodóvar, la Movida y la Transición: Memoria, espectáculo y anti-franquismo». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 23-44.
- Almodovar, Pedro. *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Ballesteros, Isolina. «*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*: From Madrid (1988) to New York (2010)». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Malden, MA: John Wiley & Sons, 2013: 367-86.
- Bourke, Joanna. *Fear. A Cultural History*. London, UK: Virago, 2005.
- Boyero, Carlos. «Qué he hecho yo para merecer esto? (II)». Reseña de *Los amantes pasajeros* de Pedro Almodóvar. *El País* (8 de marzo de 2013): 43.
- Camps, Victoria. *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder Editorial, 2011.
- Castro, Antonio. «*La flor de mi secreto*». *Las películas de Almodóvar*. Coordinador, Antonio Castro. Madrid: Ediciones JC, 2010: 175-98.
- García Hortelano, Juan. *Tormenta de verano*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- González del Pozo, Jorge. «Pedro Almodóvar: ¿autor exclusivo o cineasta icono de masas?» y «Almodóvar entre la tragedia y la comedia; la identidad nacional como espectáculo en sus primeros filmes: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984)». *La Nueva Literatura Hispánica* (NLH) 16 (2013). Monográfico Pedro Almodóvar. Edición Jorge González del Pozo. Valladolid, Universitas Castellae, 2013: 9-41; 187-208.
- Goytisolo, Juan. *La chanca*. París: Librería Española, 1962.
- Harguindey, Ángel S. «El abismo Almodóvar». Entrevista con Pedro Almodóvar. *El País Semanal-EPS* (13 de enero de 2013): 28-37.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell, 1995.
- Herrera, Javier. «*La piel que habito* o la apoteosis del rompecabezas Almodovariano». *La Nueva Literatura Hispánica* (NLH) 16 (2013). Monográfico Pedro Almodóvar. Edición Jorge González del Pozo. Valladolid, Universitas Castellae, 2013: 61-89.
- Kinder, Marsha. «Mad Love and Melodrama in the Films of Buñuel and Almodóvar». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 191-212.
- Martín, Annabel. «Miniskirts, Polka Dots, and Real Estate: What Lies Under the Sun?» *Spain Is (Still) Different: Touristic Subjects and Cultural Vistas*. Eds. Eugenia Afinogénova and Jaume Martí-Olivella. Landham, MD: Rowman and Littlefield, 2008: 219-243.

- . *La gramática de la felicidad*. Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufi, 2005.
- Martínez Carazo, Cristina. «Buñuel y/o/en Almodóvar». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 9-21.
- Navajas, Gonzalo. «La condición contemporánea y la cultura del deseo. Buñuel/ Pasolini/ Almodóvar». *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo*. Edición de Cristina Martínez Carazo y Javier Herrera. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 77-90.
- Ramonedá, Joseph. *Contra la indiferencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.
- . *Después de la pasión política*. Madrid: Taurus, 1999.
- Resina, Joan Ramon, editor. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.
- Rendell, Ruth. *Live Flesh*. New York: Ballantine Books, 1986.
- Savater, Fernando. *Diccionario filosófico*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Subirats, Eduardo, editor. *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2002.
- Tan, E. K.. «Almodóvar in Asia: Hong Kong, Taiwan, and LGBT Film Culture». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Malden, MA: John Wiley & Sons, 2013: 453-67.
- Triana Toribio, Núria. «A Punk Called Pedro: La Movida in the Films of Pedro Almodóvar». *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Edited by Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. London-New York: Arnold-Oxford UP, 2000: 274-82.
- Vattimo, Gianni, editor. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. 1971. Barcelona: Planeta, 1985.
- Verdú, Vicente. «Una mula que habla». *El País* (29 de junio de 2013): 43.
- Vidal-Beneyto, José. «Almodóvar políticamente correcto». *Elpais.com* (3 de noviembre de 1999). <www.elpais.com>.
- Virilio, Paul. *Ground Zero (Ce qui arrive)*. Trad. Chris Turner. London: New York: Verso, 2002.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufi, 1999.
- . «La bella y la bestia: monstruosidad e identidad en el cine de Almodóvar». *Anuario de cine y literatura en español* 3 (1997): 167-72.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:

- Almodóvar, Pedro. (director). [película] *Los amantes pasajeros*, Madrid: El Deseo S.A., 2013.
- . (director). [película] *La piel que habito*, Madrid: El Deseo S.A., 2011.
- . (director). [película] *Los abrazos rotos*, Madrid: El Deseo S.A., 2009.
- . (director). [película] *Volver*, Madrid: El Deseo S.A., 2006.
- . (director). [película] *La mala educación*, Madrid: El Deseo S.A., 2004.
- . (director). [película] *Hable con ella*, Madrid: El Deseo S.A., 2002.
- . (director). [película] *Todo sobre mi madre*, Madrid: El Deseo S.A./Rem Productions, 1999.
- . (director). [película] *Carne trémula*, Madrid: El Deseo S.A., 1997.
- . (director). [película] *La flor de mi secreto*, Madrid: El Deseo S.A., 1995.
- . (director). [película] *Tacones lejanos*, Madrid: El Deseo S.A., 1991.
- . (director). [película] *Átame!*, Madrid: El Deseo S.A., 1990.
- . (director). [película] *Matador*, Madrid: Compañía Iberoamericana de TV / Televisión Española (TVE), 1986.
- . (director). [película] *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Madrid: Tesauro S.A., 1984.
- . (director). [película] *Entre Tinieblas*, Tesauro S.A., 1983.
- . (director). [película] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Figaró Films, 1980.
- Barros, Manuel, director. [TV] *Crònica d'una mirada*. Barcelona: Televisió de Catalunya, SA. 2003.
- Berlanga, Luis García. (director). [película] *¡Vivan los novios!*, Madrid: Suevia Films, 1970.
- , director. (director). [película] *El verdugo*, Madrid: Naga Films / Zabra Films, 1963.
- Eceiza, Antonio. (director). [película] *El próximo otoño*, Madrid: Buch-San Juan, Elías Que-rejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1967.
- Merino, Fernando, director. (director). [película] *Amor a la española*, Madrid: Ágata Films / Saga Films, 1966.
- Pasolini, Pier Paolo. (director). [película] Coproducción Italia-Francia *Saló o los 120 días de Sodoma*, Coproducción Italia-Francia, 1975.



MARVIN D'LUGO¹

Clark University - mdlugo@clarku.edu

Artículo recibido: 11/11/2013 - aceptado: 20/01/2014

LOS AMANTES PASAJEROS: AN UPDATE ON ALMODÓVAR'S TRANS-BORDER CINEMA

ABSTRACT:

Los amantes pasajeros (2013) follows a pattern initiated by Almodóvar in *La mala educación* (2004) of creatively remaking films from the first decade of his career. This form of cinematic recycling is a means of inducing in his audience historical reflections on the changing social and political situation in Spain as well as on the evolving nature of Almodóvar's own authorial style. In particular *Los amantes pasajeros* uses an intricate intertextual strategy to produce for viewers a nostalgia for Almodóvar's comedies of the 1980s. The film thus appears almost to be a parody of an Almodóvar comedy. Dialogue, action and characters recycle local Spanish materials but also direct elements of the plot to international audiences, giving rise to an intensified transnational aesthetic. That process is tied historically to Almodóvar's gradual transformation from a commercial auteur into an «auteur of Global commerce».

KEY WORDS: Global Auteurism, Historical memory, Pedro Almodóvar, Screwball comedy, Transnational cinema.

RESUMEN:

Los amantes pasajeros sigue la pauta iniciada por Almodóvar en *La mala educación* (2004) de rehacer en clave creativa largometrajes de la primera década de su carrera profesional. Esa forma de reciclaje cinematográfico es una manera de inducir en su público espectador reflexiones históricas sobre la situación social y política de España, igual que la evolución de su propio estilo autoral. En particular, el film se sirve de una intrincada estrategia intertextual para producir una nostalgia por las comedias almodovarianas de los años 80. *Los amantes pasajeros* es, en efecto, casi una parodia almodovariana de un film de Almodóvar. Los diálogos, el argumento y los personajes reciclan material local pero

¹ Marvin d'Lugo is Principal Editor of *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*. His primary areas of research include Theory and Practice of Film Authorship and Transnational Hispanic cinemas. He has authored *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing* (Princeton University Press, 1991); *Guide to the Cinema of Spain* (Greenwood Press, 1997); *Pedro Almodóvar* (University of Illinois Press, 2006), and is co-editor of *Companion to Pedro Almodóvar* (Wiley-Blackwell, 2013).

también dirigen ciertos elementos narrativos a los públicos internacionales, construyendo así una estética transnacional. Este procedimiento refleja la transformación biográfica de Almodóvar mismo de un autor de cine comercial a lo que se ha denominado como un autor de comercio global.

PALABRAS CLAVE: Autores globales, memoria histórica, Pedro Almodóvar, comedia loca, cine transnacional.

¿Quién, de tu vida borrará mi recuerdo y hará olvidar este amor, hecho de sangre y dolor, pobre amor? «Déjame recordar». Bola de Nieve².

1. ALIENATED MEMORIES

In March of 2013, on the occasion of the domestic release of *Los amantes pasajeros*/*I'm So Excited!* (2013), Pedro Almodóvar penned a commentary for the Sunday supplement of the Spanish conservative newspaper, *La Razón*, titled «La comedia según Almodóvar». Two months later a slightly modified version of the same article appeared in English translation in the British film journal *Sight and Sound*, now titled «The Rhythm of Comedy». While clearly intended to promote his most recent film at home and abroad, their content suggested, as well, an attempt to position the film and himself within the broad contexts of Hollywood screwball comedies, dating back to the 1930s, and, for Spanish audiences in particular, to recall his long-established links to the Spanish black comedies of Luis García Berlanga, Marco Ferreri and Fernando Fernán Gómez of the 1950s and 1960s (See Almodóvar 1998: 50-51). In both texts, Almodóvar sought to remind audiences that his own auteur signature has been shaped by familiar cinematic comedy traditions. Perhaps more significant than the substance of his comments, is what they tell us about the authorial practices of Spain's preeminent global auteur and his need to reinforce his connections to his national and international audiences. The following discussion is aimed at illuminating this tension between Almodóvar's cinematic memories and the most recent iterations of his authorial self-definition.

Los amantes comes at a difficult moment in Almodóvar's career. He appears to critics in Spain as having become disengaged from his local audience (Martínez 2011: 50) while audiences abroad have responded tepidly to his more recent films. What thus comes into focus in this film is an aesthetic strategy aimed at returning the transnational Almodóvar to his Spanish roots while also addressing

² The voice of Cuban singer Bola de Nieve is heard over the final credit scroll of *La ley del deseo* (1987) a paean to love lost that may be the first time that nostalgia as a cinematic trope is textually formalized in an Almodóvar film.

diverse sectors of his international spectatorship. The project takes form through a process of textual layering and allusions that incorporates into a contemporary comedy Spanish nostalgic tropes from Almodóvar's past, almost as if the authorial Almodóvar were spoofing an Almodóvar comedy³.

In a career spanning three decades, Almodóvar's films have often been only slightly veiled stories about himself and of the revisions of his own identity as a film auteur (Smith 2013: 23). His biographical self-reference, however, has not been so insistently on display until the recent cycle of films that began with *La mala educación/Bad Education* (2004) in which his own childhood is fetishized through a series of objects, images and icons (Mira, 2013: 95, 98). By the time he makes *Los abrazos rotos/Broken Embraces* he is publicly reflecting on how this film mirrors the dynamics of Spain's law of 'historical memory' (Delgado 2009: 44). What is clear throughout the recent cycle—and made explicit in *Los amantes*—is that as an aesthetic strategy the community's collective memory is measured by the limits of the auteur's personal history, both public and private. In *La mala educación*, the process takes shape by investing the imagined body of Sara Montiel with an historical trace that mirrors the Spanish Transition to democracy (D'Lugo 2009: 371-73). *Los amantes*, metaphorically invests another body—the corpus of early Almodóvar comedies—as the embodiment of the spirit of the sexual liberation that was one of the public features of the Transition into the film's plot and aesthetic design.

We may see this reflexive authorial self-definition on display throughout *Los amantes pasajeros*, but it may be best crystalized near the end of the film when Norma Boss (Cecilia Roth), comfortably seated in the Business-Class cabin of a soon-to-be aborted flight from Madrid to Mexico City, is sipping drug-laced «Agua de Valencia» and explaining to the cabin crew and fellow passengers how she came to be a high-priced and influential Madame in Madrid in the early 1980s. The tale of her experience in Spain during the euphoric years of the political Transition holds an ironic resemblance to Roth's own career during that same period. Norma's presence, in turn, leads her seat mate, Señor Infante (Mexican actor José María Yazpik), to recall his own childhood in Mexico, and his father's sole treasure, a sexually provocative image of a younger Norma on the cover of *Interviú*, the Spanish soft core magazine that specialized in semi-nude female images and reports of political and economic scandals.

This seemingly incidental dialogue highlights the characters' evocation of the effervescent years of sexual freedom of the early post-Franco period. These were

³ He uses precisely those elements which, in the eighties were themselves often camp refigurations of an earlier age's tropes of Spanishness. See in particular: Yarza 1999 17-18.

the very years of Almodóvar's own meteoric rise to celebrity. In this way Almodóvar underscores the film's overall narrative logic in which a parody of the flight disaster movie camouflages a more serious effort to bring a Spanish audience to view their own current political and economic plight through the nostalgic filter of an Almodóvar sex farce.

This strategy produces a kind of textual hide-and-seek as the script is grounded in contemporary Spanish and global issues (Latin-American drug traffic, Spanish political corruption and Spain's current economic crisis), but just as persistently disavows any serious discussion of these topics by receding back into the comedic visual-narrative style of the first decade of Almodóvar's film career. Like the film's cabin attendant Joserra (Javier Cámara), whose current pact of total candor is an antidote to his previous pact of secrecy, Almodóvar rescripts that earlier style of apolitical escapism into a work whose plot moves inexorably toward the passengers' realization that they have to face up to the political and cultural disorder at home.

The invitation to recall the past, a secondary feature in his 1990s films—the elaborate staging of 'Un año de amor' in *Tacones lejanos/ High Heels* (1991); the retrospective opening of *Carne trémula*—had become the central focus of *La mala educación* (2004). In that film, as in each of the three films that follow it, storylines were anchored in the self-referential remembrance of key films of Almodóvar's own first decade of filmmaking: *Bad Education* reimagined the Movida background of *Pepi, Luci Bom*; *Volver* reprised *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*; *Los abrazos rotos* was a behind-the-scenes melodrama focused on the making of a film visually similar to *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, and *La piel que habito* refigured the sexualized kidnapping trope that was at the center of *¡Átame!*. Each film in turn actively dialogued with the past by suggesting a connection between cinematic nostalgia for Almodóvar's films and contemporary Spanish society.

Not exactly 'remakes,' these films might more productively be understood as what Pierre Nora terms 'alienated memories,' films in which connections with the past have been severed (Nora 1996: 12) and which emerge as problematic points of interrogation for the audience when «we try to puzzle out our relation to the past» (Nora 1996: 11). While following in the pattern of those earlier films, *Los amantes* involved a slightly different strategy in which Almodóvar's highly-theatricalized protagonists are employed in what the filmmaker identifies as the Spanish Mediterranean tradition reminiscent of the choral comedies of one of his spiritual mentors, Luis García Berlanga, as a way to talk about social problems with humor (Almodóvar «Rhythm» 2013: 39). They are all consciously engaged in escaping the difficult environment of contemporary Spain and their respective journeys to

Mexico are cast self-consciously as a *«fuga»*, a flight of escape. Yet they are trapped in an even more theatricalized and predictable genre plot, the flight disaster movie, which, as his most recent films suggest, has been rewritten to reinsert the «alienated memories» of Spain's long-term political morass. By emulating the Berlanga style, Almodóvar claims that he is enabling audiences to «laugh[ing] at life's limitations and tragedies, letting light and laughter break through the blackness» (Almodóvar 2013: 39).

Specific characters in *Los amantes* are easily recognizable as updates from his eighties repertory: The comic portera from *Mujeres al borde de un ataque de nervios/ Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988), Chus Lampreave, is reprised in the Carmen Machi character who appears in one of the only three sequences that take place outside the airplane. As well, Ricardo Galán (Guillermo Toledo), the womanizing actor en route to star in a Mexican telenovela seems a calque of the character Iván (Enrique Guillén) from that same film. Ricardo's telephone call to his former girlfriend Alba (Paz Vega), as she takes to Madrid's famed Viaducto in an attempted suicide, recalls a scene with Eva Cobos in *Matador* (1986). The story of the financial swindler, Señor Más (José Luis Torrijo), and his reunion with his estranged daughter, is itself a rescripting of the ultra-conservative Opus Dei family of Antonio Banderas in *Matador*.

Parody (as in his earlier penchant for spoofing television) and self-parody («La concejala antropófaga» from *Los abrazos rotos*) are stylistic constants of Almodóvar's movie rhetoric. Here, though, they are not as random as in earlier works but suggest a sustained form of authorial address that will gradually lead the characters to confront the world they had sought to repress. We see just how that self-refracting mirror operates in the opening minutes of the film as the established signature credit: «un film de Almodóvar» is replaced with the earlier, more modest «un film de Pedro Almodóvar» conspicuously recycling the same graphic used for the credits of *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* The final panel of the animated visual credits is designed for *Los amantes* by famed graphic designer Javier Mariscal, an artist of Almodóvar's generation whose early career, like that of Almodóvar, was connected to underground comics in the immediate post-Franco period. Such transpositions of the Almodóvar bio-filmography work as a palimpsest of Spanish social and cultural memories in which the director's personal and professional trajectory are used as a metonym for post-dictatorship Spain. The sharp contrasts between the bright and colorful credits and the social world it masks, hark back precisely to the eighties style later repudiated by Alberto Iglesias' taut melodramatic scores which accompany each of the films of the cycle beginning with *La mala educación*.

After the credits, the bridging strategy is then picked up in the first post-credit scene in which Antonio Banderas and Penélope Cruz appear in a comic cameo

which sets the plot in motion. The presence of the two Spanish actors who have been closely identified with Almodóvar is significant in that their appearance together reminds American audiences of Almodóvar's extratextual status as star maker, thereby evoking a form of address to a prior Almodóvar as an auteur with history in international markets. Banderas's and Cruz's comic exchanges in an uncharacteristic Andalusian accent further serve to remind domestic audiences of the Spanish roots of both actors. In this way, the narrative will work opaquely to trigger the cinematic memory machine in a variety of culturally different audiences for whom the film operates both to play out the local Spanish material but also to connect it with international markets.

2. THE AUTEUR OF COMMERCE

More than mere narcissism, Almodóvar's biographical self-inscription has long been aligned with a global perspective. We discern an awareness of contemporary culture beyond the borders of Spain beginning in his earliest commercial films, as in the evocation of British Punk Rock and Mexican boleros. Yet none of his films until *Los amantes*, had been so explicitly focused on the transnational as the plot device of the international airline flight from Madrid to Mexico City that naturalizes the connections contemporary Spaniards have to the Hispanic world beyond the nation's borders.

Global cinema has for decades meant to Spanish filmmakers and producers a mode of expanding the ever-shrinking Spanish domestic market by developing projects to attract European, US and Latin-American audiences (Elena, 2013: 40-44; 2012, Falicov 2013: 67-88). The roots of Almodóvar's current version of globalized Spanish production and marketing can be traced to his brief engagement with the efforts of the first post-Franco Socialist government to stabilize what Pilar Miró in 1984 famously called «*Cine español para el mundo*», an effort by the Ministry of Culture to promote for international markets a broad notion of cinema of quality the founding principle of which was '*cine de autor*.' Almodóvar's direct experience of transnational marketing came from his crucial but troubled experiences with Andrés Vicente Gómez who in the mid-1980s was a key player in the Spanish government's promotion of a new generation of Spanish auteurs. His fifth feature film, *Matador* (1986), was produced through Gómez's Iberoamericana Films. The filmmaker in fact has noted the ways in which the script of *Matador*, his first effort within that expanded sense of the national industry, was tailored to reposition what had previously been his somewhat narrower, more topical image of Spain into a product able to circulate more effectively in international markets. This is the first and only time Almodóvar worked with a script collaborator, Jesús Ferrero, to produce a script which was to be «more Japanese, more universal»

(Vidal 1988: 159) in keeping with Gómez's notion of a transnational marketable commodity.

The version of *Matador* finally released, however, represented something quite different. More than absorbing foreign cultural models, the film demonstrates a conscious effort to glamorize and internationalize Spain for the outside world. It is here where Almodóvar begins to achieve the new «look» of Madrid and coincides with a version of the Spanish imaginary of post-Franco modernity in earnest (Dapena 2013: 507). This local/global scenario will in turn be played out in Almodóvar's own self-transformation as an international auteur which increasingly becomes one of the persistent intertextual narrative threads of his later films. Rosanna Maule reminds us that «the *movida*-informed style championed by Almodóvar contributed to propelling the viability of Spanish cinema in the domestic and international film market throughout the 1980s and early 1990s» (2008:137).

Almodóvar's auteurist ambitions are perhaps best embodied in a brief sequence in *Matador* in which he appears in a cameo as a fashion designer Francisco Montesinos, producing a new fashion show titled *Las dos Españas* (The Two Spains). Tellingly, he presents himself as the self-appointed arbiter of a new fashionable version of the old Spain and one whose creativity is clearly aligned with the commerce of fashion (Dapena 2013: 496). The metaphor of the fashion designer as judge of national style presciently announces the forms of transnational activity that will be taken up shortly after *Matador* when, with his brother Agustín, Pedro establishes his own production company, El Deseo S. A. We may look to the efforts to simplify a style of the national with a comic touch, overdetermined as the product of the creative genius of the author/designer.

After *Matador*, Almodóvar moved from what appears to be a modest development of his identity as auteur, that is, as the guarantor of textual coherence, to that of the auteur-star, that is as a particular brand of social agency whose chief function was the commercial promotion of his own films. This expansion and transformation of the auteur into a celebrity is increasingly guided by a cartography of cultural commerce unconcerned with geopolitical borders. The earliest evidence of this new cultural geography of the Spanish auteur comes with the marketing of *La ley del deseo* for an international gay niche cinema.

It will be axiomatic in the films produced by El Deseo that the auteur becomes synonymous with the global and the global auteur, in turn, becomes inseparable from marketing a particular authorial style. Timothy Corrigan argues that this modification of conventional film auteurism constitutes a «cultural and commercial intersubjectivity» (2003: 98), «promising possibilities of the auteur as a marketable commodity since the commercial status of his presence now necessarily becomes

part of an agency that culturally and socially monitors identification and critical reception» (2003: 99). Gradually, the newly revised authorial Almodóvar of *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!* and the later films of the nineties will devise strategies to monitor that business of commercial authorship beyond the borders of Spain, transforming the more conventional notion of a celebrity auteur into what Corrigan terms «the auteur of commerce» (2003: 101).

One of the earliest of these strategies, the tried and true activity of promoting readings of his films consistent with his own persona, began with Nuria Vidal's book of interviews *El cine de Pedro Almodóvar* (Barcelona Planeta, 1988). Circulated almost exclusively in Spain, the book nonetheless laid the groundwork for progressively more elaborate controlled readings offered in Frédéric Strauss's volumes of interviews, beginning in 1995. These interviews appeared first in the pages of the prestigious French film journal, *Cahiers du Cinéma* and would later circulate in book form as **Pedro Almodóvar: Un cine visceral**. (Madrid, El País/Aguilar 1995), expanded and reedited in subsequent English-language versions. The interview format later devolves into the even more elaborate controlled «Self-interviews» which appear in the press books for his films. In more recent years, these are transposed onto Almodóvar's own web pages which helps to transform the commercial auteur into what Núria Triana-Toribio has identified as 'un *autor mediático*' or media-savvy autor (Triana-Toribio 2008: 260, 262). With the intensification of this process through the agency of his own production company, and buttressed by the interpretive apparatus of the interview and self-interview, Almodóvar becomes, for Triana-Toribio, a paradigmatic authorial figure shaped by and, in turn, shaping his media appearances.

His efforts at managing reception involve a unique form of media dispersion through the exploitation of subsidiary commercial outlets that accompany the evolving media presence of Almodóvar through music (Vernon 2013: 387-411) and the promotion of «*Las chicas de Almodóvar*». In this latter phenomenon, leading and supporting actresses from his films are seen as the product of Almodóvar's creativity and implicitly authenticate his authorship as a prodigious and boundless source of creative energy. This activity deflects Almodóvar's own stardom by suggesting that he is not merely a celebrity but rather a star-maker of ever more popular artists who will, in turn, sing his praises.⁴ The promotional apparatus of each film seeks to carefully balance the local with what is now understood as global cultural circuits, giving rise to an intensified transnational aesthetic. We will see this, for instance, in a figure like Penélope Cruz who is known to American audiences for her own appearances in Hollywood films and

⁴ See the pastiche of comments by various of the Chicas in the VIVA PEDRO! The Almodóvar Collection, producido por SONY PICTURES CLASSICS en 2006.

fashion magazines, but also as one of Almodóvar's «discoveries». As David James argues in terms of one of the progenitors of Almodóvar's commercial auteurism, Andy Warhol, »[t]he audience for any specific film, and, in fact, any specific spectator activity both were subordinate to the audience in general, the subject of communication industry as whole (James 1989: 82).

This process is intensified by the commercial expansion of *El Deseo* when, in 1990, it enters into a financial relation with French Production and Distribution Company Ciby 2000, which enabled Almodóvar's films more stable distribution in France and throughout Europe. This arrangement paralleled the earlier arrangement established with SONY Pictures Classics for U.S. distribution (Díaz López 2013: 113). While these commercial alliances assure unparalleled distribution for a Spanish filmmaker, as Jean-Claude Seguin has suggested, they also modify the visual-narrative style of the subsequent films (Seguin 2013: 432-452), projecting the eclectic range of non-Spanish audiences that needed somehow to be aligned with the domestic audience. Not unrelated to this expansion is the increase of product placements within his films⁵.

There is in the early 1990s, a notable asymmetry in that commodification of the Almodóvar brand; while the Atlantic markets of the U.S. and Europe dominate, there is also a very spotty circulation of his films to what would otherwise have appeared as the natural Spanish-language market in Latin America. Indeed, during the early nineties, Almodóvar is essentially a Euro-American commercial phenomenon. It is not until 1995, with *La flor de mi secreto*/*The Flower of My Secret*, in which a notable stylistic shift occurs through the prominent reinsertion of Latin-American music in Almodóvar's films as they foreground the hybridization of Latin-American sounds in a Spanish context. While congruent with the diegesis of this Madrid-based film with narratives links to Europe, three incorporated musical compositions—Chavela Vargas's «El «último trago», Bola de Nieve's «Amor y vida» and Caetano Veloso's «Noche de luna llena»—suggest efforts to interpellate a Latin-American viewership «beyond the fictional frame» (Vernon 2009: 58). Tellingly, the three musical compositions work as sources of cultural knowledge for the heroine of *La flor*, Leo (Marisa Paredes): They motivate her actions or comment on her melodramatic predicaments. In this way, Almodóvar begins addressing a deterritorialized Spanish-language audience whose identification with any of his films may well be built on the cultural medium of the Spanish language or other culturally-specific elements. This is a process that embodies what Mette Hjorte refers to when she speaks of «affinitive transnationalism», «the tendency to communicate with those similar to us» (2009 17). With the eventual intensification

⁵ One notes the prominence of fashion accessories by Chanel in *Tacones lejanos*, the highlighting of Jean Paul Gaultier costumes in *Kika* etc. For more details see Dapena: 511-517.

of collaborations with Latin-American producers in Mexico and Argentina, and an emphasis on Latin-American plotting beginning with *Todo sobre mi madre*, the shape of the trans-border auteurism comes into increasingly sharper focus. It is ultimately this geocultural expansion of the auteur of commerce that shapes the plot of *Los amantes* through the narrative device of an airline flight across the Hispanic Atlantic from Madrid to Mexico City.

3. LATIN-AMERICAN BUSINESS

One of the central aesthetic and cultural premises of *Los amantes pasajeros* is the borderless contiguity between Spain and Mexico. As early as *Tacones lejanos*, Almodóvar, in fact, acknowledges in interview, the reality of «the Mexico-Madrid axis» (Strauss 1996 183) and thus suggests the very naturalization of the transnational dimension of the film. Norma's relations with Infante, which moves through progressive stages of animosity, physical violence, sexual gratification, finally to amorous coupling of the Mexican and Argentine characters, effectively mirrors on screen Almodóvar's ideal trans-border audience. Refining the broad framework of Hjort's 'affinitive transnationalism', Deborah Shaw identifies a community who are not merely the passive receptors of a marketing or distribution scheme but instead «seek out films from cultures with which they identify» (Shaw 2013 59). She terms this audience the «transcommunity» (60), and sees them as a reconfigured audience that transcends the limits of national borders.

Indeed, the Norma-Infante coupling mirrors a broader process of Spanish/Latin-American trans-border movements in Almodóvar's cinema. Mexico, which was first figured in his films through the auditory intertexts of boleros in the late 1980s and early 1990s,⁶ is updated in *Los amantes* through the micro-plots involving the efforts of the various passengers to flee from the economic, emotional and political calamities of contemporary Spain. More than a country, Mexico is for them a fantasy space gleaned from contemporary headlines. A site for business encounters (Norma with her date with a prominent businessman in Mexico City; for Ricardo Galán, a new career in a Mexican telenovela, suggesting the media shift for Spanish audiences from movies to Mexican tearjerkers); a place to escape the law for Señor Más; finally, a place defined by the narco-traffic and death by

⁶ The final musical duet in *La ley del deseo*, as Antonio and Pablo lip-sync the voices of the Trio Los Panchos, then the opening credits of *Mujeres al borde de un ataque de nervios* with the voice of Lola Beltrán singing the Mexican ranchera song, « Soy infeliz». In *Tacones lejanos*, allusions to Mexico come in the scripting of Becky del Páramo's elaborate return to Spain after a long sojourn in Mexico, loosely fashioned on the career of Spanish singer Rocío Dúrcal; finally through the integration of Mexican actors Gael García Bernal and Daniel Giménez Cacho in principal roles in *La mala educación*.

the seer Bruna (Lola Dueñas), the honeymoon 'mule' and, most of all, the hired assassin, Señor Infante, whose very name recalls the acclaimed Mexican actor and singer, Pedro Infante. These, however, are all clichés and treated as such in the film in order to awaken in the audience the sense of a persistent adjacency between the two communities that reinforces the sense of an audiovisual space in which the borders that define sacrosanct national culture are all but erased by the emergence of a new trans-border cultural imaginary.

As Juan Carlos Ibáñez persuasively argues, a similar trans-border axis of Argentina-Spain relations forms a complex backstory to such films as *Laberinto de pasiones/ Labyrinth of Passion* (1982) and *Todo sobre mi madre* (1999) (Ibáñez 2013: 163-166). That connection also informs the casting of Cecilia Roth (Ibáñez 2013 164-65) as one of three pivotal figures of the ensemble cast of *Los amantes*. Along with Javier Cámara and Lola Dueñas, she is a familiar presence in the film as one of Almodóvar's regulars. Roth, however, is distinct from the other cast members in that her character embodies the trans-regional dynamic of the film. While playing a fiction role, that role mirrors Roth's off-screen celebrity person and channels Almodóvar's cinematic past and Spain's recent cultural history. Identified with the sexualized characters she portrayed in early Almodóvar comedies—she appeared in cameos in three of his first four films and was the female lead, the nymphomaniac Sexilia, in *Laberinto de pasiones*, a film in which comic treatments of Argentines in Spain figures prominently. In her dialogue and ensuing sexual coupling with Infante, she evokes the hypersexual Spanish past that was part of her own and Almodóvar's earliest screen persona. As well, she serves as an on-screen surrogate for the filmmaker, moving the plot forward in ways that the other two Almodóvar regulars do not: She organizes a petition against the airline, becomes the center of attention of the cabin stewards and, finally, helps the businessman, Señor Más, reunite with his daughter.

As a member of Almodóvar's close circle of friends in the late 1970s (Iván Zulueta, Eusebio Poncela), Roth's career dovetailed with Almodóvar's. They worked together in Zulueta's production of *Arrebato* (1980), where she played the lead female role and Almodóvar dubbed a female voice. Roth subsequently appeared in cameos in Almodóvar's films of the 1980s: In *Laberinto*, in particular, Roth's celebrity persona as a sexual presence and her linkage with Almodóvar became solidified. In 1985 Roth left Madrid to return to her native Argentina, not to reappear in an Almodóvar film till the 1999 *Todo sobre mi madre*.

During those intervening years, she appeared in two key films by her fellow expatriate Argentine director, Adolfo Aristarain, both Spanish-Argentine coproductions: *Un lugar en el mundo/ A Place in the World* (1992) and *Martín Hache* (1997) which for the latter she won a Goya for best actress from the Spanish Film

Academy. Besides the prominence that her collaborations with Arístarain brought, her two films with him helped to reinforce her Argentine identity for a Spanish audience that may only have recalled her as an Almodóvar ensemble player but in plots that underscore her Spanish-Argentine links. As well, these films affirmed her Argentine voice. In keeping with the Spanish practice of not using direct sound, but also owing to the industry's xenophobic language tyranny, Roth's voice was dubbed in all of her roles in Spanish films up to 1985 (Guerra et al 2000 39). In the Arístarain films, she speaks with her natural porteño accent. When she reappears in *Todo sobre mi madre*, after her two star turns for Arístarain, she is no longer dubbed. Yet instead of a porteño accent, Roth speaks a hybrid Spanish, addressing characters in the vosotros form as she will do in *Los amantes*. In this respect, she becomes the embodiment of Almodóvar's transregional cinema, reminding audiences through her performance as Norma Boss of Almodóvar's Spanishness of his early years, but also of its refiguration over time to embrace a sense of borderless transcommunal audiences.

Through these intertextual associations between Spain and Latin America, *Los amantes* expands the notion of Almodóvar's cinema as a trans-border Hispanic phenomenon. It is, in fact, this deterritorialized Hispanic audience to which El Deseo and Almodóvar have addressed their attention over the past decade. Beginning in the late 1990s, El Deseo entered into its first Latin-American collaboration, with Tequila Gang, for the coproduction with Guillermo del Toro of *El espinazo del diablo/ The Devil's Backbone* (2001). That film marks the first of an important series of transnational enterprises involving El Deseo with Latin-American producers and directors. Unlike anything in which El Deseo had engaged up to this point, *El espinazo* was a striking transnational mode of production involving Mexican and Spanish producers, a production crew and cast that moves beyond the limits of one nation (Shaw: 2013: 53), and a particular narrative mode suggesting forms of address built upon cultural exchange. Following that same aesthetic of hybridity, his 2006 film, *Volver*, is a crucial point in this cultural remapping. Through the centrality given to a tango standard, Carlos Gardel's «*Volver*», the narrative evokes a world of trans-border immigration for the plot and also the setting. The seamless bridge across geopolitical boundaries embodied in the flamenco version of the title song acknowledges the Spain-Argentina cultural axis which parallels what Almodóvar had already noted as the Madrid-Mexico cultural axis.

The process textualized in *Volver* is mirrored in El Deseo's decided emphasis on Argentine sources. These collaborations, as El Deseo's executive producer, Agustín Almodóvar, hastens to note, are less about financial exploitation of Latin-American markets than about 'closely aligned cultural sensibilities' (D'Lugo 2013: 413) linking the Almodóvar brand with transregional cultural initiatives. In this

regards, it is noteworthy that, while aligning their coproduction efforts with Argentine auteur cinema, this new turn mixes high and low in the 2000s with the company's financial collaborations on productions of art-house favorite Lucrecia Martel (*La niña santa*, 2004, *La mujer sin cabeza*, 2008) and more mainstream comic auteur, Damián Scifrón (*Relatos salvajes*, 2014).

As the preceding has suggested, *Los amantes pasajeros* is a crucial self-referential pause in Almodóvar's development, a film which, more than any of his earlier forays into movies about movie-making, makes his own cinematic biography the medium through which to narrate his story. The goal, as I have argued, is to return his cinema to his Spanish roots in an immediately recognizable way. At the same time, the film provides a striking update of two interwoven tendencies that have essentially transformed his cinema from its condition as a product of local Spanish culture to the status of a transnational, trans-border event. The first is the commercialization of his auteurism far beyond the models usually described of commercial auteurs. Authorship here is understood as both an artistic aspiration, but also a conceptual strategy through which to engage audiences in a reflection of their own social and political position in the world. The second involves underscoring the alignment of his authorial identity with the evolving cultural narrative of post-Transition Spain, especially as these involve a rethinking of the geopolitics of the multiple audiences of Spanish cinema. *Los amantes pasajeros* follows the evolving pattern of Almodóvar's cinema to stabilize what might be productively understood as part of a trans-Hispanic imaginary that remaps Spain and Latin America but which also showcases the transcommunal nature of the films.

Finally, and perhaps most importantly, it defines the place of Latin America in the Spanish imaginary. That place is initially perceived as an escape, a place to run away to. Through the staging of a dramatic catharsis in the characters, invoked by their fear of impending calamity, their personal problems are resolved and, typical of the Almodóvarian narrative, they prepare to go home. That «home» is embodied in the Castilla-La Mancha airport, a contemporary emblem of Spain's economic and political chicanery, thus metaphorically serving to remind audiences of the corruption that now needs to be addressed.

REFERENCE WORKS

- Almodóvar, Pedro. «Une comédie néo-Surréaliste: A propos de *El extraño viaje* de Fernando Fernán Gómez». *Cahiers du Cinéma* 534 (1998): 50-51.
- Almodóvar, Pedro. «La comedia según Almodóvar». *La Razón*. 03 de marzo de 2013. http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/comedia-almodovar_0_1788421269.html. Accessed 10/25/2013.
- Almodóvar, Pedro. «The Rhythm of Comedy». *Sight and Sound* 23.5 (2013): 39.
- Corrigan, Timothy. *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick N. J. and London: Rutgers University Press, 1991. Rpt. Virginia Wright Wexman (ed.) *Film and Authorship*. New Brunswick N. J. and London: Rutgers University Press, 2003 (90-111).
- D'Lugo, Marvin. «Postnostalgia in Bad Education: Written on the Body of Sara Montiel.» *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Edited by Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009 (357-385).
- D'Lugo, Marvin. «Almodóvar and Latin-America: The Making of a Transnational Aesthetic in *Volver*». Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (412-431).
- Delgado, Maria. «Sensory Perception: Almodóvar's *Broken Embraces*». *Sight & Sound* 19.9 (2009): 40-44.
- Delgado, Maria. «Wings of Desire». *Sight & Sound* 23.3 (2013): 36-38, 40.
- Díaz-López, Marina. «El Deseo's 'Itinerary': Almodóvar and the Spanish Film Industry». Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (107-128).
- Elena, Alberto. «The Latin American Connection». Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic (Eds). *A Companion to Spanish Cinema*. Malden Massachusetts and Oxford U.K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2012 (40-44).
- Falicov, Tamara L. «Ibero-American Co-Productions: Transnational Cinema, Spain's Public Relations Venture or Both?» *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Stephanie Dennison (Ed). London: Tamesis, 2013 (67-88).
- Guerra, María; Castro-Villacañas, Elio; Zavala, Juan; Martínez, Antonio C. *Cecilia Dice... Conversaciones con Cecilia Roth*. Huelva: XXIV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2000.
- Hjort, Mette. «On the Plurality of Cinematic Transnational». *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York and London: Routledge, 2009 (12-33).
- Ibáñez, Juan Pablo. «Memory, Politics and the Past: Transition in Pedro Almodóvar's Cinema». Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (153-175).
- James, David E. *Allegories of Cinema: American Films in the Sixties*. Princeton N. J.: Princeton University Press, 1989.

- Martínez, Luis. «Ésta es mi película más austera y dura». *El Mundo*. 19 de mayo, 2011: 50-51.
- Maule, Rosanna. *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Bristol U. K. and Chicago: Intellect Press, 2008.
- Mira, Alberto. «A Life Imagined and Otherwise: The Limits and Uses of Autobiography in Almodóvar's Films». Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (88-104).
- Nora, Pierre. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Translated by Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996. Volume 1.
- Seguin, Jean-Claude. «Is There a French Almodóvar?» Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (432-452).
- Shaw, Deborah. «Deconstructing and Reconstructing "Transnational Cinema" : Stephanie Dennison (Ed) *Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. London: Tamesis, 2013 (47-65).
- Smith, Paul Julian. «Almodóvar's Self-Fashioning: The Economics and Aesthetics of Deconstructive Autobiography». Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (21-38).
- Strauss, Frédéric. *Almodóvar on Almodóvar*. Revised Edition. London: Faber and Faber, 2006.
- Vernon, Kathleen M. «Almodóvar's Global Musical Market». Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (387-411).
- Vernon, Kathleen M. «Queer Sound: Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar». *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Edited by Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009 (51-70).
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.



BRIAN MICHAEL GOSS¹

Saint Louis University. Madrid, Spain Campus - bgoss@slu.edu

Artículo recibido: 11/08/2013 - aceptado: 20/10/2013

«ALMODÓVAR STUDIES»:
EMBRACING BROKENNESS IN *LOS ABRAZOS ROTOS* (2009), *LA PIEL QUE HABITO* (2011), AND *LOS AMANTES PASAJEROS* (2013)

ABSTRACT:

After situating the «Global Almodóvar» thesis, this investigation examines Pedro Almodóvar's three most recent films as of 2013. *Los abrazos rotos* presents a displacement of the Franco regime's reverberating post-1975 impact via the complex of secrets that surround Almodóvar's fictional creation, Ernesto Martel. *La piel que habito* revolves around another stunted rightwing figure, the vengeance-driven Robert. Decoding the film summons class critique, psychoanalysis—and examination of Robert's status as emissary of the global as an immigrant. While *Los amantes pasajeros* signals Almodóvar's return to comedy, the film's gentle politics suggest a measure of misjudgment about Spain's most severe post-Transition crisis.

KEYWORDS: «Global Almodóvar», Spanish film, Genre, Social class.

RESUMEN:

Después de un examen de la tesis de «Almodóvar global», esta investigación en 2013 explora las últimas tres películas de Pedro Almodóvar. *Los abrazos rotos* (2009) presenta un desplazamiento del impacto del régimen de Franco. En la película, el desplazamiento toma la forma de Ernesto Martel, la creación ficticia de Almodóvar. En el centro de *La piel que habito* (2011), hay otro personaje de la derecha política, Robert, movido por sus obsesiones con la venganza. Un análisis de la película implica las críticas a una clase social, al psicoanálisis—y al estatus del extranjero Robert como un signo de lo global. Mientras *Los amantes pasajeros* (2013) presenta el retorno de Almodóvar al género de comedia, la

¹ Brian Michael Goss (Ph.D., 2000, University of Illinois—Urbana) is Coordinator of the Department of Communication at Saint Louis University—Madrid, Spain Campus. His extensive scholarship on mass media includes two books: *Rebooting the Herman & Chomsky Propaganda Model in the Twenty-First Century* (Peter Lang, 2013) and *Global Auteurs: Politics in the Films of Almodóvar, von Trier and Winterbottom* (Peter Lang, 2009). He has also co-edited a volume with Christopher Chávez (*Identity: Beyond Tradition and McWorld Neoliberalism*, Cambridge Scholars, 2013).

suavidad de la postura política de la película con respecto de la crisis más grave después de la Transición parece un juicio erróneo.

PALABRAS CLAVES: «Almodóvar mundial», cine español, género, clase social.

To supplement my father's wages, my mother set up a business reading and writing letters [...]. Often, as I listened to what my mother was reading, I would notice to my amazement that it didn't correspond to what was written on paper: she would invent some of it. The neighbors didn't know because what she invented was always an enhancement of their lives and they came away from the reading delighted.

—Pedro Almodóvar (quoted in Sotinel 74)

1. INTRODUCTION

Writing about Pedro Almodóvar is an intimidating endeavor in the light of the immense and sophisticated literature on the director. While Mark Allinson has coined the term «Almodóvar studies» (154), proximal to both film and gender studies and in deference to the Spanish director's impact, Marvin D'Lugo elaborates a similar if more specific concept. D'Lugo ventures a «Global Almodóvar» thesis as he excavates a «double movement» in Almodóvar's films between deeply Spanish reference points and the director as a channel of an «international style» (2). For D'Lugo, Almodóvar summons «native and international influences» into a sophisticated cultural *paella* that poaches ingredients from an array of national cinemas (5). Indeed, in testimony to Almodóvar's impact beyond his home nation of Spain, the bookshelf heaves with book-length, English-language attention to his films (*e.g.*, Acevedo-Muñoz; D'Lugo; Smith; Sotinel).

In specifying an intersection between the Global Almodóvar thesis and Anglophone interest in his body of work, the director's long-established popularity among English-speaking academics may be in part due to the post-modern/post-structuralist posture toward identity that continues to inform his films. In this view, identity in Almodóvar's worlds on screen (*e.g.*, as a man or a woman) is less a matter of a biologically-grounded essence than an ongoing *bricolage*, an achievement tempered by contingency; the series of characters with multiple identities to whom I will later refer (*e.g.*, Mateo/Harry, Vicente/Vera) evidences the claim. And why might the stress on «PoMo» identities matter to scholarly reception of Almodóvar? Faced with the long running regimes of Reagan-Bush and

Thatcher-Major, English-speaking academics in the 1980s and 1990s often elided class and economic politics (construed as «reductionist») for the hotly contested sphere of culture and identity. The superstructure of culture presented an arena in which liberal ideas seemingly could (and have) gain(ed) more traction («minority» advancement, gay rights). The strong, if strongly implicit, postmodern posture of Almodóvar's films fit with the cultural realm of identity that was taken as «up for grabs» in the 1980-90s, while Anglo societies were being materially transformed by the «invisible hand» of neoliberal economics (*cf.*, Harvey).

While English-language scholars oriented enthusiastically to Almodóvar in the 1980s and 1990s, post-Franco Spain's anxieties about projecting itself as aligned with the rest of Western Europe did not easily square with the filmmaker's shock-laden kitchfests that were, little-by-little if incongruously, morphing into art cinema. Núria Triana-Toribio posits that Almodóvar was taken as disruptive to Spanish officialdom's cinematic vision in the 1980s for his orientation toward comedy, and even for flaunting Andalusian accents via some of his fictional creations (132-142). Triana-Toribio posits that Almodóvar was finally ratified by Spain's cultural arbiters as a national patrimony in 2000, shortly after his Academy Award for *Todo sobre mi madre* (1999) welded international approval into place. It was only at this moment that Almodóvar's debut film, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), made its debut on prime time Spanish television, garnished by in-studio discussion with Almodóvar and Carmen Maura.

Alongside the boost that international circulation and approval has furnished, a significant share of English-language theorization of identity in Almodóvar's films has elided or muffled «their Hispanic contextual specificity and placed [them] in a grid of intellectual reference points that are overwhelmingly Anglo-American» (Medhurst 126). In other words, the global export of Almodóvar hazards striking omissions since his films are steeped in Spain and Spanishness as the home nation and culture in which he has exclusively worked. While I do not thumb my nose at the Global Almodóvar thesis, in the account that follows, I argue that the most recent films mainly underscore Almodóvar's deep engagement with Spain (particularly *Los abrazos rotos* [2009] and *Los amantes pasajeros* [2013]). At the same time, the partial exception to the pattern of deeply inscribed Spanishness among the three most recent films, *La piel que habito* (2011), channels Spain's palpable anxieties about the globalization regime through its narrative trajectory.

2. *LOS ABRAZOS ROTOS*: AFTER THE DICTATOR/EMPRESARIO

Almodóvar's narratives have long been layered with the materials of melodrama via guilt-laden secrets as well as barely repressed desires and resentments. So

it is in the opening five minutes of *Los abrazos rotos*: Mateo Blanco/Harry Caine has impromptu sex on a couch with a woman who had shortly before helped the blind scriptwriter cross a street. His production manager Judit enters in the aftermath of the tryst and is obviously cross with Mateo/Harry for the stated reason that he should not be so trusting in bringing home people he cannot see; fair enough as advice to a blind man. However, seen backward from the rest of the film, the exchange reanimates Judit's long-standing libidinal resentments at Harry/Mateo for having absconded with Lena 14 years earlier while she was starring in the film he was directing. Moreover, Mateo/Harry pursued Lena even though he is father to Judit's son Diego (age 20 by the opening scene of *Los abrazos rotos*). In a further cache of melodrama, neither Mateo/Harry nor Diego knows their true relation to each other at the start of the film, although a notably nonchalant Diego learns the secret in the closing sequence.

Everyday Almodovarian encounters are so weighted with back story (secrets, complicity, guilt, resentments) and super-charged with emotion that it seems a wonder that anything within the films' worlds can move forward. In the case of *Los abrazos rotos*, roughly half of the film's runtime is devoted to a series of extended flashbacks to the 1990s that sketch the back story and sort out the strange milieu of the film's opening. Thus, by the closing sequence, one also comprehends Judit's chilly reaction to Mateo/Harry's desire to adapt a film script from Arthur Miller's life story. In the script over which Mateo/Harry enthuses, the otherwise crusading liberal voice of Miller is gobsmacked when confronted by the disabled son whom he had disavowed. Close-ups of Judit's troubled, guilt-laden reactions to Mateo/Harry are cut with long shots of the three characters whose relations are in fact similar in the world of *Los abrazos rotos* (a situation of which only Judit harbors knowledge). With the materials of melodrama ladled on so thickly, Umberto Eco's witticism about *Casablanca* bears repeating: «Two clichés make us laugh. A hundred clichés move us» (3).

The death of impresario Ernesto Martel, revealed via newspaper in the film's opening minutes, sets in motion the circumstances in which the inhabitants of the film begin to confront their achingly painful and intertwined back stories. A series of flashbacks construct Martel as a pimp-like figure, endowed with alpha male status through his wealth. When Lena's father falls gravely ill in 1992, Martel seizes the opportunity to furnish high quality care for him in a private clinic. That is, Martel instrumentalizes the crisis in exchange for possession of Lena, his secretary who also performs as a high-end escort. By 1994, in another flashback, Lena lives with Martel and he grudgingly accommodates her desire to be an actress—he prefers that she pass time decorating his palatial home—by acting as financier of the

film.² Suspicious of the time she devotes to filming, Martel dispatches his awkward son Ernesto, Jr. to perform video camera surveillance on set and then hires a lip reader to decode what is said between takes. Martel discovers that Lena is indeed carrying on an affair with her director, Mateo. In other words, Martel is a techno-fascist employing the gadgetry of the time period to snoop, assisted by surrogates who report to him. After a misogynistic series of attacks against Lena—pushing her down stairs (on-screen), hurling her from a moving vehicle (off-screen)—Lena and Mateo/Harry alight from Madrid for the island of Lanzarote.

Although Mateo/Harry and Lena evade him, Martel's authority is once again asserted. He bribes production manager Judit and the film's editor to eviscerate *Chicas y maletas* by splicing the film together from its worst takes. In this manner, Martel engineers a fiasco with Mateo assuming director's credit for Lena's sham-bolic star vehicle. Through bribed and compromised surrogates, Martel also contrives the seemingly veridical account of what the film «was», setting up a fiasco greeted with scorn from critics and the public.

Does it need to be spelled out further that, with temporal displacements and some differences in preferred methods, Martel stands in for Spain's dictatorship through vindictive abuse of authority, co-optation via allocation of privileges, misogyny, and command over the means of discursive production about what reality «is»? Moreover, Martel's death as an elderly and diminished figure provokes paradigm shifts in the characters' relations to each other; a reference to Spain's Transition that followed Franco's demise. Ernesto, Jr.'s bitter account of his life furnishes one version of these symptoms. A gay man, Ernesto, Jr. is lividly resentful of the compulsive heterosexual traditionalism that had been forced on him by the abusive patriarch and seeks liberation through the stated quest to erase Martel's existence following his death. Ernesto, Jr.'s project strongly echoes that of the young Almodóvar who famously proclaimed, «my revenge against Franco lay in not recognizing his existence» and «in making films as if he had never walked the earth» (quoted in D'Lugo 97).

Other confrontations with the collateral damage from Martel elicit more hopeful trajectories. In an abrupt birthday scene that inaugurates the closing sequence, and fueled by gin, Judit admits having been bribed into participating in the vandalism of *Chicas y maletas* (further motivated, in melodramatic manner, by

² Autobiographical reference is embedded here since Almodóvar struggled with producers imposing their visions on his early films—or even their wives as lead actresses in the case of 1983's *Entre tinieblas* (Sotinel 2010: 24-28). He achieved a greater measure of independence by founding his own production company, El Deseo, with his brother Agustín in 1986.

sexual jealousy toward Lena). The next day, she reveals to Diego that he is Mateo/Harry's son as stasis continues to explode upon Martel's passing away. For his part, Mateo's response to Martel's death is to cancel his long-standing stasis by ceasing the melancholic ego-incorporation (*cf.*, Williams) of the pseudonym «Harry Caine» that he was using when Lena died in the car-crash. Diego, on the other hand, is constructed as a wholly post-dictatorial subject, relatively unburdened by the past aside from being troubled by his elders' traumatized silences and secrets that revolve around Martel.

Finally, in redemptive if belatedly spoken defiance of the fascist who bribed her, Judit reveals that she never destroyed the better takes from *Chicas y maletas* as she was ordered to do by Martel. And so, *Los abrazos rotos* ends with a «re-constituted» family triad—Judit, Mateo, Diego—watching and listening rapturously to an unadulterated version of *Chicas y maletas* from 14 years earlier. The dictator is dead and the «real» film is prepared for viewing—a fitting myth for addressing the wounds Spain suffered under fascism, crafted by the nation's signature filmmaker. Spain's «embrace» with itself and with its past are no longer «broken», the fundamental social unit (Mateo, Judit, and Diego as family) has been restored, albeit to unconventional specifications, and the representation by Spain to Spain has been re-cut to its «real» specifications on-screen.

It is not, however, a pat world of untrammelled progressivism in the film for Martel's having expired. For instance, Lena never enjoys the fruits of liberation from the past's complicity with the regime that Judit realizes. Indeed, Lena functions as a gyno-totem or currency passed between men in the film as she defines the males' fortunes in relation to each other (*cf.*, Chaudhuri). To wit, «possession» of Lena is transferred from her dying father, to a form of prostitution with Martel in exchange for his catalogue of material comforts, and finally to Mateo for what may mainly be advancement of her acting career ambitions. In any event, the reference points in *Los abrazos rotos* stay rigorously within those of Spain, notwithstanding Judit's meeting with producers from the US as backdrop to one scene. Thus, while the Global Almodovar thesis is athwart of the action in *Los abrazos rotos*, it may operate in unexpected ways in the director's next project.

3. *LA PIEL QUE HABITO*: REPRESSION AND REVENGE

La piel que habito is not *Death Wish* (1974, Dir: Michael Winner), the right wing politics of which interpolate the viewer to participate in the protagonist's sadistic campaign of retribution (Ryan & Kellner 89-95). Almodóvar's depiction of vengeance and «vigilante justice» is constructed from a different, more varied palette. The film is also similar to *Los abrazos rotos* in its narrative structure; fo-

llowing a straight narrative trajectory in the opening sequences, *La piel que habito* detours into extended flashbacks that constitute most of its second half and reveal back story with strong melodramatic accents. *La piel que habito* also presents warrant for the Global Almodóvar thesis insofar as several pivotal characters are not Spaniards. However, these characters generate unwanted complications and may betray Spain's anxiety about the convulsions of the globalization regime.

Non-correspondence with the vengeance «classic» *Death Wish* notwithstanding, *Átame* (1990) is another film that *La piel que habito* evokes in multiple registers. Not only is *Átame* an Almodóvar-directed film that pivots on the crime of false imprisonment, but Antonio Banderas plays the part of the abductor in the two films separated by 21 years. Despite the continuity furnished by Banderas, *La piel que habito*'s bourgeoisie doctor Robert is notably distinct from *Átame*'s streetwise orphan Ricki. In *Átame*, Ricki possesses nothing but a handful of *pe-setas* in contrast with Robert's considerable wealth in *La piel que habito*. Ricki is also resolutely heterosexual as he imposes a traditional family ideology on his captive Marina who, in turn, finally and zealously participates in his plans for her. By contrast, *La piel que habito*'s captive, Vicente/Vera, attempts escape repeatedly and finally succeeds. Moreover, as I will elaborate below, a repressed gay subtext unknown to *Átame* may be located in *La piel que habito*. Finally, Robert is coded as Brazilian and not a Spaniard, a narrative element that I will elaborate later.

Robert's wealth is underscored from the opening shots as it enables a significant degree of fortress-like removal in his dwelling. The film's opening montage emphasizes the gates, window bars, and imposing walls that regulate entry into this bourgeoisie space. Barriers are abetted by the techno-gaze outward via security cameras and monitors. With such a surveillance apparatus enveloping the home, anyone who appears uninvited at the gate (notably Zeca) is taken to be a threat. Ensconced within this fortress, the chilly and remote Robert appears to have no friends, only professional associates, former patients, his servant Marilia, and «lover» Vera whom he effectively created in his private in-house laboratory. In a (piled-on) melodramatic twist, Marilia is actually Robert's mother—and she is treated as domestic labor, down to the apron, albeit a valued and sentimentalized servant.

Robert is clearly in the Almodovarian lineage of *Los abrazos rotos*' Martel as a wealthy, techno-enabled fascist, albeit with genuine genius for bioscience technique. Whatever sympathy Robert may engender as a man who has lost his family is annulled by having taken Vicente as hostage and performed human experimentation to reverse-engineer him into a woman; a clear abuse of, among other things, the class privilege that enables him the material means and privacy to both incarcerate and experiment. Moreover, Robert's «solution» to Vicente's

acknowledged-to-be-egregious behavior toward women is arguably far worse than the original problem. As often occurs within the tides of rightwing ideology (Altemeyer), rightists' methods for upholding sanctified «law and order» in practice bulldozes over what they ostensibly valorize.

Robert may also be taken as instancing the melancholia that, in re-working Sigmund Freud and Judith Butler, Linda Williams (2009) excavates from Almodóvar's corpus. Specifically, Robert's bioengineering of Vicente into Vera—against Vicente's will—may be interpreted as putting a more socially «respectable» veneer on his disastrously repressed gayness. In this view, melancholia is the cost of retreat from homophilia and outward participation in obligatory heterosexuality³. A clue that gives force to the melancholic/repressed gay thesis is that, in painstakingly constructing Vera, Robert devotes meticulous attention to dilating the surgically constructed vagina. However, when one of their first trysts is halted by vaginal soreness, Robert is quick to suggest anal sex. On the psychoanalytic view that Williams develops, Robert's suggestion may be taken to demonstrate that «gender itself is acquired through a melancholic repudiation of homosexual attachments»—and that Robert's expressed desire for anal sex with Vera (actually Vicente) is now betraying the repudiation that lies at the base of his melancholia (171). In the event, Vera seizes the opportunity to exit the room and locate the gun with which she fatally shoots both Robert and Marilia—under the cover of looking for lubricating cream that would satisfy Robert's anal sex drive.

Vicente as Vera has been constructed to look like Robert's late wife Gal who was disfigured in a fiery car accident while cavorting with her husband's half-brother Zeca; a chain of events that provokes considerable doubt that the conjugal couple of Robert and Gal were happy together. Even in flashback, the audience only sees Gal with Robert briefly as a disfigured and immobilized convalescent. In this view, Robert's incorporation of Vicente as Gal's look-alike is both melancholic *and* a mask for renounced homophilia in a guise of heterosexuality. Similarly, that Gal was disfigured by fire serves a form of righteous cover for Robert's experimentation on the skin of the film's title, even as that experimentation plainly defies ethical norms.

³ Williams writes, «Melancholia is an excessive, pathological form of mourning that fails to get over the loss of a love object or an ideal that functions as such» (168). Rather than eventual letting go (as in mourning), the melancholic doubles down on the lost object by incorporating it into the ego. Following these assumptions, Williams posits that melancholia replays the young child's loss through renunciation of attachment to the same sex parent (doubly taboo as incestuous and gay). In this view, heterosexuality is effectively achieved but at melancholic cost. While Williams seems to posit these psychodynamics as general to all subjects—certainly a contentious assertion—the theoretical account seems clearly pertinent to repressed gayness.

About halfway through the film's runtime, the audience encounters Vicente as he was in his native Galicia: A callow 20-something who works in his mother's hip second hand clothing store, rides a motorbike, and has an appetite for drugs. At a wedding party, he escorts Robert's troubled and highly medicated daughter Norma into the woods that are laden with libidinal partnering-up (in what presents as very funny caricature of public dyadic lasciviousness that occurs everywhere in Spain). Vicente at the very least attempts penetration against Norma's will. She halts him by biting his hand and passes out when he replies with a slap. While Vicente has the «alibi» of being blown away on drugs, he is also sufficiently cognizant of having committed a sex crime to restore her clothes to their usual waking specifications before he guiltily flees the scene. Already traumatized by her mother's suicide, Norma is committed to an institution and exhibits blinding fear at the sight of men—particularly Robert whom she associates with the assault as he discovered her afterwards—before she too kills herself.

In being «rebooted», little by little, in Robert's laboratory, the rapist Vicente becomes the young woman Vera. And, in what may be taken as a mordant commentary on womanhood's perils, one of the first things that happens to the tightly cloistered Vera is that she is raped by the androgenic primitive Zeca. For having been a man, Vera is also quite aware of the male penchant for voyeurism and visual concomitants of desire. Thus, Vera readily infers that Robert watches her via CCTV in the room in which she is incarcerated—and looks directly back at the unseen voyeur, her image on screen far bigger than Robert as he gazes, a fitting visual metaphor for the psychodynamics of the power of the fetish (Jhally 24-63). Vera also comes on blatantly to Robert almost as soon as the sex change is definitively finished, initially provoking repression of the doctor's desire for his creation as he flees in panic.

While Vicente is suicidal when his penis is removed, Vera later scripts multiple situations where Robert can «save» her with his medical skill, such as making superficial flesh wounds on her wrists and breasts. After Robert kills her rapist Zeca, Vera seems to melt before her Hobbesian «protector». Along with Robert's actions to save her, Vera appears to do the same for him when she torchily acts out ostensible devotion to her captor in front of his suspicious business partner Fulgencio who is set on blackmail. However, feigned devotion is actually Vera's clearest path to escape from Robert. Vera adopts *film noir/femme fatale* shadings, in other words, and employs pussy power strategically, albeit in a nightmare situation not of her own making. The film concludes with Vera's return to the clothing shop in Galicia where she tearfully tells her stunned mother that she is Vicente—and that she is in trouble for the *femme fatale* turn.

Without making apology for Vicente's brutal violation of Norma, *La piel que habito* explores vigilantism and the rightist ideology that succors it. Like Luis Buñuel's masterful *Viridiana* (1960) and its critique of Catholic faith as perfectly embodied by the titular character, Almodóvar does not take the easy route in examining the vigilante and his quest for revenge. Robert, who is brilliant and perhaps attractive at the outset, surely has reason to be ineffably aggrieved for having lost his wife and daughter in a series of calamities. Furthermore, Vicente's behavior toward the vulnerable Norma is criminal without question. Yet, Robert and Vicente are the mediums through which Almodóvar elects to stringently critique vigilantism and revenge that consumes its subject.

It is also to the filmmakers' credit that an over the top-creation such as the brutal vulgarian Zeca—clad in a tiger suit with a tail as a disguise and «mooning» Marilia to prove his identity through the mole by his ass crack—can be seamlessly stitched into the film's otherwise methodical scheme without ruining it. To paraphrase Medhurst's observations about Almodóvar's *¿Qué he hecho para merecer esto?* (1984), Zeca is shocking in part because no one takes his manifest strangeness as anything but Zeca being what he is (129). Moreover, Zeca is a force of narrative movement. After he rapes Vera and is in turn shot by Robert about 30 minutes into the runtime, Marilia's revelations inaugurate the series of flashbacks that constitute much of the film and set the closing sequence into motion.

From New World conquest to New World cons

As noted, Robert is many things in this film—perhaps initially appealing, melancholic, repressed, a vigilante—but one identity that he does not assume is that of Spaniard. At the same time, he is not the first non-Spaniard protagonist in Almodóvar's corpus. Cecilia Roth plays the resourceful, admirable Mañuela as an Argentinian in *Todo sobre mi madre*. However, it bears mention that Mañuela's back story in the film seems a concession to casting and Roth's well-known origins in South America; the character could as easily have been from anywhere in Spain without perturbing the narrative trajectory.

By contrast Robert's origins as an outsider from beyond Spain may be construed as important in a film from the moment in which Spain's population wondered whether insertion into the global order—for example, being yoked to the euro and a Germanic financial model (cf., Kuttner)—was causing far more problems than it had solved. Unlike Mañuela in *Todo sobre mi madre*, *La piel que habito* also features flashbacks (albeit brief) of Robert, Zeca, and Marilia's origins in the Bahia region of Brazil; the difference from Spain is underscored through

the visual spectacle of flashbacks to a *favela* setting (Zeca's back story) and an *uber-bourgeoisie*, vaguely colonialist estate (Robert's psychohistory).

Moreover, while Spain's signature contributions to western patrimony have arguably been in the arts—think Miguel de Cervantes, Pablo Picasso, Ferran Adrià—Robert is a man of science. In a culture characterized by warmth, expressiveness, and street life, Robert is also chilly, reserved and ensconced in a fortress both literal and metaphorical. In reading Robert in this manner, one may find the global inscribed within *La piel que habito*, but it is evident through a suspicious gaze upon globalization. In this view, the half brothers Zeca and Robert may be taken to channel the scourges of fierce New World classism at both ends of the continuum of socioeconomic striation. Career criminal Zeca is the crude and appetitive product of a hyper-commodified New World culture and its attendant «capitalist migraine»; as such he is symmetrical with Robert's elitist removal from the quotidian of Spain. In *La piel que habito*, even New World «Carnival» culture is instrumentalized to furnish cover for Zeca in a tiger disguise after robbing the jewelry store. In this manner, Almodóvar may indeed channel the global—but, pointedly, in terms that present it as a disturbance to Spain. While Almodóvar has regularly turned his critical gaze onto Spain and its institutions—consider the Catholic Church in *La mala educación* (2004) or the traditional family in most any of his films—Robert's shadings of the other readily intersect with popular anxiety over being sucked into the convulsive vortex of globalization. In turn, Vicente's encounter with Robert also speaks to the unwanted change in at least one Spaniard for the encounter with globalism's transformative energies.

At the same time, as often occurs in Almodóvar's corpus, identity is still more complicated. The trio of Robert, Zeca, and Marilia are constructed within the narrative as Brazilians, with flashbacks and references such as carnival that garnish this identity. At the same time, they are played by Spanish actors (highly celebrated ones in the cases of Antonio Banderas and Marisa Paredes) and speak *castellano* not Brazilian Portuguese. In other words, they are coded as New World «others» even as they betray the filmmakers' intense attachment to Spain; indeed, they are «others» circumscribed by our «acting out» of «them». Like Nazis in US films played by US actors speaking English, the other is somewhere out there and ineffably menacing—and thus demands rigorous containment via domesticating representational strategies.

4. *LOS AMANTES PASAJEROS*: LAUGHING MATTERS?

In characterizing Almodóvar's relationship to genre, Andy Medhurst develops a paradox. To wit, Almodóvar has scaled the heights of recognition as a European

auteur ensconced in the rarified precincts of cultural production. At the same time, «The grand tradition of European art cinema has never been an environment in which comedy could breathe easily; indeed, it may be fair to say that one of the qualities that unite disparate films and filmmakers shoehorned into the art-house tradition is their humorlessness» (119). Hence, for the sake of reinforcing Almodóvar's elevated status, «his serious dimensions must be stressed, his humor pushed to the side» (123).

Medhurst stresses Almodóvar's inimitably calibrated tension: «By eluding the neat and lazily polarized labels of 'art-house director' and 'popular entertainer'—in large part through various shadings of comedy throughout his career—he has been able to produce work of almost unrivalled richness» (130). At the same time, as Medhurst acknowledges, Almodóvar has shifted from the emphasis on what he calls «the comedy of shock, daring the audience to follow him into zones of risk and outrage» (134)—as well as in-your-face body humor—to more subtle registers of the comic. How do these patterns play out in Almodóvar's most recent release from 2013?

Los amantes pasajeros is typical Almodóvar insofar as the cast includes members of his informal entourage of long-standing (Cecilia Roth, Antonio Banderas, Penelope Cruz, Javier Cámara, Lola Dueñas), with whom collaborations extend as far back as thirty years. However, in other regards, the film is atypical. *Los amantes pasajeros* is far more of an ensemble film than other Almodovarian efforts as it lacks a clearly identifiable protagonist. While heavily dependent on coincidence, an Almodóvar staple, the narrative trajectory is also relatively straight with only one digressive sequence into the cowardly Ricardo's shambolic love life; the contrast with the intricate narrative jig-sawing of *Los abrazos rotos* and *La piel que habito* is striking. Along with being limited to the plane's setting for perhaps 90 percent of the brisk 90 minute runtime, stylistic signature is also notably restrained as compared with Almodóvar's recent work and is mainly channeled into a lip-synched version of the Pointer Sisters' «I'm So Excited», as performed by the campy stewards. Finally, *Los amantes pasajeros* is distinct in genre terms as an unabashed venture into comedy with slapstick shadings, the most extended foray in this direction that Almodóvar has attempted since 1988's *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Nonetheless, the bawdiness of Almodóvar's early films is long gone, perhaps because the rest of Spain has caught up with him. In line with a recurrent auteurist pattern, most of the male characters in *Los amantes pasajeros* are gay or bisexual. However, the gesture is no longer shocking in this historically Roman Catholic society; among other indices of traditional-indifferent liberalization that advances justice, Spain has since 2005 recognized gay marriage.

Los amantes pasajeros's bid to smuggle in political subtext is flagged by Joserra's reference to the «*pacto de silencio*» that the crew maintains about previous mishaps on the fictional Peninsula Airlines' flights. The term is laden with unmistakable significance as it references the post-Franco agreement to not disinter the past. Specifically, under the pact, Spaniards resolved to not convene Truth Commissions, nor to pursue prosecutions over the raft of Franco-era crimes, in a quest to move the nation forward without finger-pointing. In Almodóvar's version of a pact of silence, as noted earlier, the young auteur airbrushed Franco from the annals of history (D'Lugo 97). Only as he approached the age of 50, in 1997's *Carne Trémula*, did Almodóvar explicitly break the self-imposed silence via the original recording of the odious Franquista «Law of Exception» that is piped into the diegesis of the film's opening scene via radio. Reference to the pact of silence in *Los amantes pasajeros* may be taken to channel the filmmaker's concern with *not* being silent about Spain's politics during its most significant post-Franco crisis.

Los amantes pasajeros's opening title cards also insist, with a palpable wink, that «esta película es ficción y fantasía». In the film's penultimate scene, the wayward plane crashes into the edifice labeled «Aeropuerto de La Mancha». The real world referent to this airport is located in the provincial capital in which Almodóvar was born, Ciudad Real. In turn, Ciudad Real («Don Quijote») Central Airport was built at a cost estimated to be as high as 1.1 billion euros in the relatively backwater region (Peregil 1), 100 miles/160 kilometers south of Madrid. However, like many projects undertaken in Spain during the boom years of the millennium's first decade, the airport collapsed into bankruptcy. After less than two years of operation, the complex was an empty hulk with «one of the longest runways in Europe» but «only hawks and falcons gliding in» (Harter 1). In *Los amantes pasajeros*' version of the airport fiasco, a montage around its facilities eloquently emphasize abandonment (empty halls, still luggage claim, silent waiting areas) before the plane slams into the runway off screen. The mordant joke: The plane *crashes* (get it?) into the deserted airport, synecdoche of Spain's current troubles.

The film is set almost entirely on a plane, *mise-en-scene* that (like other enclosed places, such as islands and stage-couches) sets off bells that chime «microcosm». While the plane's «tourist» class area is crowded and features people of obviously non-European origins, the more luxurious «business» class zone is characterized by few people and wide open space along with individualized service from the stewards. The psychically-gifted Bruna is the lone featured character who traverses this class divide in the plane's geography while on a quest to lose her virginity. The other travelers in the plane's elite zone include the businessman Señor Más, escort service entrepreneur Norma, and Ricardo, the «aging rock star»-

type actor. The business class occupants are rounded out by a young couple and the mysterious Señor Infante, clad in a crisp suit and tie, who is discovered to be a hired assassin. The other important cast members wear uniforms; to wit, the trio of male stewards (Joserra, Fajas, and Ulloa) and the two pilots (Alex and Benito).

While *Los abrazos rotos* and *La piel que habito* also prominently feature very wealthy characters (Martel and Robert, respectively), the earlier films' class politics condemn their various shadings of rightwing ideology. *Los amantes pasajeros* assumes, by contrast, a more indulgent stance toward its moneyed travelers. The film's ostensible sympathy with Spain's current problems—e.g., vertiginous 27 percent unemployment (much higher among young people), slashed public services, rampant home foreclosures—is undercut by a curious narrative element. To wit, the less wealthy passengers outside the perimeter of the business travelers have all been drugged to sleep to facilitate an easier flight for the crew. This artistic decision in the script is easily read as a crass form of class consciousness that silences Spain's robust working class and immigrant populations. It also rings false in the light of a series of general strikes and grass roots mobilizations that included an extended occupation of Madrid's central plaza, Puerta del Sol, in the summer of 2011.

In the final scene, all is asserted to be well that ends well. Alex, the married-with-kids pilot, ratifies his gay relationship with Joserra the steward in their arm-in-arm exit across the tarmac, with fetishistic emphasis on their uniforms. The other stewards and stewardesses also exit, similarly arm and arm, with notable *esprit de corps*. In other words, drugged proletarians in the tourist section notwithstanding, Spanish workers march onward from the microcosmic plane wreck.

Given the film's implicit concern with Spain's crisis, the fate of the businessman, Señor Más («Mister More») is of particular interest. Throughout the film, Más is a figure of Weberian «Protestant Ethic» rectitude, stubbornly reading a copy of the right-wing paper *Vanguardia* while a mescaline-driven orgy erupts around him. According to the newspaper article referenced in the film's dialogue, Más is indeed responsible for the Aeropuerto de La Mancha's failure. As he strides across the tarmac in the closing scene, mobile phone in hand, his estranged daughter Piedad calls to warn him to not return home as the police are waiting for him. Having been told earlier by the psychic Bruna that he will be arrested and serve time, the ramrod straight Más accepts his fate. Indeed, he appears pleased that the estranged daughter (working as a dominatrix) is returning to the family circle. The film's redemptive closing positions Más as admirable if starchy. Nonetheless, this artistic decision smoothes over Spain's class politics through refusal of a more feisty posture toward State-corporate complicity in the implosion of Spain's economy. There are no harsh accents in closing; the final diegetic image captures

Benito's pilot hat exploding through the foam on the runway, a not subtle reference to ejaculation monumentalized in closing freeze-frame. At the same time, the errant flight to Mexico never leaves Spain's airspace for becoming stuck in a vortex over Toledo. Hence, in *Los amantes pasajeros* version of Spain's crisis, it is «contained» within national reference points—and within individualistic, home-grown solutions that eschew and even deny the impact of global pressures on national (European Union) economies (Kuttner 110-131).

The indifferent-to-negative continuum of reception to *Los amantes pasajeros* may have been partly due to its having raised front page political issues—and then glossed them over for a more emollient tale, in a manner redolent of Almodóvar's mother Francisca Caballero among the villagers to whom she read (noted in the opening epigram). While no one can condemn Almodóvar for trying to make people happier—he is immersed in entertainment as an art and a business—*Los amantes pasajeros* has not been received as a vehicle that does so in practice. In an interview that betrays shadings of defensiveness, Almodóvar observes that the film «is doing really well in Spain» (Calhoun 3). In fact, its opening weekend in March 2013 recorded a quarter of a million spectators and 1.9 million euros in box office receipts, second in Spain that week to the Sam Raimi directed *Oz, the great and powerful* (Belinchón). Nonetheless, *Los amantes pasajeros* effectively disappeared from cinemas within only two months. Spain's most highly circulated daily, the left-leaning *El País*, derided *Los amantes pasajeros* as «ridícula» and, with open anti-intellectualism, found it more suitable for doctoral theses than viewing. Carlos Boyero's attack finishes with the lament that one could not leave complaints about the film in a *libro de reclamaciones* at the ticket window (Boyero 5). *ABC*, a journal of the right, emits less scorching fury at the film, but inventories the generally weak reviews in British press and wonders whether the director is losing the touch (*ABC*). While *Los amantes pasajeros* is artistically accomplished and carefully crafted, damped-down reception to it may be grounded in disappointing prescriptions for a nation in a wrenchingly difficult phase.

5. CONCLUSION

In exhaustively viewing Almodóvar's films years ago in preparation for composing *Global Auteurs*, I emerged from the screening room with heightened regard for the Man from La Mancha and his feel for human subjects. An appraisal along such lines is not inevitable; enacting start-to-finish review of Lars von Trier's corpus while writing the same book left me with strong distaste for the Danish auteur's chilliness and seemingly undifferentiated contempt. Von Trier's subsequent «keep-this-man-away-from-microphones-for-his-own-sake» public idiocies

such as claiming to «sympathize» with Hitler (British Broadcast Company 2) have done nothing to change my appraisal of his work. By contrast, in preparing this article on Almodóvar's three most recent films, I also reviewed earlier ones that did not impress me at first blush (*Matador* [1986] and *La ley del deseo* [1987]). I emerged far more taken with the artistry and implicit politics of these mid-1980s' efforts as well.

More than a decade into the new millennium, Almodóvar's still steady stream of films continue to be events that reward viewing. However, in the wake of *Los amantes pasajeros*' relatively disappointing profile, students and enthusiasts of the director's body of work can harbor hope for further Almodovarian reinvention within his auteurist patterns, in the light of the director's long record of it. Finally, as concerns the Global Almodóvar thesis, the director's recent efforts present ambiguous testimony as to how it plays out—but nonetheless these films furnish evidence that the *Spanish Almodóvar* is the center of gravity of his body of work.

REFERENCE WORKS

- ABC. «*Los amantes pasajeros* también decepciona a la crítica británica», 3 May 2013. Accessed 21 July 2013 from: www.hoycinema.com/actualidad/noticias/los-amantes-pasajeros-tambien-decepciona-20130503-617552.html.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2007.
- Allinson, Mark. «Mimesis and diegesis». *All About Almodóvar*, eds. Brad Epps & Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 141-165.
- Altemeyer, Bob. *The Authoritarians*, 2006. Accessed 19 July 2103 from: home.cc.umanitoba.ca/~altemey/.
- Belinchón, Gregorio. Estupendo arranque en taquilla de 'Los amantes pasajeros'. *El país*, 11 March 2013. Accessed 10 August 2103 from: cultura.elpais.com/cultura/2013/03/11/actualidad/1362990074_298293.html
- Boyero, Carlos. «Qué he hecho yo para merecer esto? (II)». *El país*, 8 March 2013. Accessed 21 July 2013 from: cultura.elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362687999_648669.html.
- British Broadcast Company. News: «Von Trier 'persona non grata' at Cannes after Nazi Row». Accessed 18 July 2103 from: www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13452978, 19 May 2011.
- Calhoun, Dave. «Pedro Almodóvar interview: 'Sex is one of the great gifts'». Time Out London, 2 May 2013. Accessed 4 June 2013 from: <http://www.timeout.com/london/film/pedro-almodovar-interview-sex-is-one-of-the-great-gifts>.
- Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists*. London: Routledge, 2006.
- D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Urbana: University of Illinois, 2006.
- Eco, Umberto. «Casablanca, or, the clichés are having a ball». Accessed 1 July 2013 from: www.themodernworld.com/eco/eco_casablanca.html.

- Frank, T. *Pity the Billionaire*. London: Harvill Secker, 2012.
- Goss, Brian Michael. *Global Auteurs*. New York: Peter Lang, 2009.
- Harter, Pascale. «The white elephants that dragged Spain into the red». British Broadcast Corporation, 26 July 2012. Accessed 19 July 2013 from: www.bbc.co.uk/news/magazine-18855961?print=true.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Jhally, Sut. *The Codes of Advertising*. New York: Routledge, 1990.
- Kuttner, Robert. *Debtor's Prison*. New York: Alfred Knopf. 2013.
- Medhurst, Andy. «Heart of Farce». *All about Almodóvar*, eds. Brad Epps & Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 118-138.
- Peregil, Francisco. «Don Quixote's phantom airport». *El País in English*, 31 October 2011. Accessed 19 July 2013 from: elpais.com/elpais/2011/10/31/inenglish/1320042047_8502210.html
- Ryan, Michael & Douglas Kellner. *Camera Politica*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 2000.
- Sotinel, Thomas. *Masters of Cinema: Pedro Almodóvar*. Cahiers du Cinema Sarl: Paris, 2010.
- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.
- Williams, Linda. «Melancholy Melodrama». *All about Almodóvar*, eds. Brad Epps & Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 166-192.



JAVIER HERRERA¹

Historiador, Critico e Investigador. Madrid - fjhn@ono.com

Artículo recibido: 5/11/2013 - aceptado: 5/12/2013

ALMODÓVAR Y EL CINE UNA INTRODUCCIÓN A SU OBSESIÓN CLEPTÓMANA²

RESUMEN:

Uno de los máximos exponentes de la actitud «apropiacionista» de imágenes ajenas, característica del cine postmoderno, ha sido desde el comienzo de su carrera, Pedro Almodóvar, quien en varias ocasiones no ha tenido ningún pudor en confesar su obsesión cleptómana, acentuada en sus últimas películas como *Los abrazos rotos* y *La piel que habito*. Desde ese punto de vista, se analizan en el artículo las citas y las metáforas visuales presentes en sus películas como formas en las que se manifiestan esos plagios declarados que no tienen otro objetivo que el logro de un estilo personal e inconfundible; estilo que en su caso, adopta las convenciones propias del «travestí», como tipo socio-sexual plenamente distinguible, así como las particularidades del «travestimiento» como práctica intertextual dominante.

PALABRAS CLAVE: Apropiación estética; imágenes robadas; plagio; metáfora visual; travestismo.

ABSTRACT:

One of the most emblematic traces of postmodern cinema, the appropriation of images from other filmic texts, is well represented in Pedro Almodóvar's works, who from the beginning of his career has confessed his obsession with stealing images, especially

¹ Javier Herrera es investigador sobre la pintura, el cine y la cultura española contemporánea. Su trabajo se ha centrado en la investigación del apropiacionismo artístico y el estudio de las influencias mutuas entre los diferentes géneros artísticos: la relación pintura y fotografía durante el siglo XX; la generación del 98 en la juventud de Picasso; el surrealismo español, con especial atención a la figura de Luis Buñuel; el cine y la literatura en Borges y García Márquez así como en el estudio de las prácticas de intertextualidad filmica en el cine de Pedro Almodóvar, tema sobre el que ha publicado trabajos en *How the Films of Pedro Almodóvar* (Edwin Mellen Press 2012), *Los abrazos rotos* (Fotocinema 2012), *Hacia la obra de arte total: identidad y autenticidad en la cinematografía de Pedro Almodóvar* (La Nueva Literatura Hispánica 2013), *A Companion to Pedro Almodóvar* (Wiley-Blackwell 2013).

² Este texto es una parte revisada en lengua española de la versión original del trabajo titulado «Almodóvar's Stolen Images» publicado en *A Companion to Pedro Almodóvar*. Edited by Marvin d'Lugo and Kathleen M. Vernon. Wiley-Blackwell, 2013.

visible on two of his most recent films, *Broken Embraces*, and *The Skin I Live In*. From this point of view, this article explores the visual «quotes» and metaphors present in his movies, originated in other films and proves that the main objective of the director is to create a personal style; a style that in his case adopts the conventions of a «travesty», as a socio-sexual subject with a unique identity and of «travestism» as a dominant inter-textual practice.

KEY WORDS: Esthetic appropriation; stolen images, plagiarism; visual metaphor; travestism.

«Hay un refrán español que dice que robar a un ladrón no es malo. Me gusta imitar a un imitador, no es una falta, me divierte esa especie de rueda de influencias: me preocuparía más robarle una escena a otro autor, pero si es de Brian de Palma, como él hace lo mismo, me parece una cosa legítima» (Strauss 1995: 42).

«Todos los films que aparecen en los míos están meticulosamente escogidos, forman parte del guión, representan un papel activo. No son homenajes a sus realizadores sino robos completamente, yo me apropio de sus films en beneficio de la historia que cuento» (Almodóvar 2006: 7).

Es ya casi un lugar común que tras cada estreno suyo, Almodóvar vuelva a insistir en sus conocidas tesis sobre el robo de imágenes procedentes de films de otros directores y a justificar su presencia en los suyos como un principio activo, perfectamente calculado, que forma parte del guión. A nuestro entender, tanta insistencia en el tema, persigue de un lado establecer vínculos con los grandes maestros de la historia del cine al tiempo que, en un alarde de demostración cinefílica —según Gubern «exenta de pedantería» (2005: 32)—, superar la tradición anterior del «cine dentro del cine» propia de la *nouvelle vague* (Schmidt 2005) acotando su propio territorio expresivo y distanciándose de los demás directores de su generación en cuanto a independencia de criterio y originalidad.

Dicha obsesión cleptómana se manifiesta de maneras diferentes. Así, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (en adelante sólo *Mujeres...*), por ejemplo, existen dos casos, utilizados en la misma secuencia, que proceden de dos películas de Hitchcock (Acevedo 2006), acaso el director más plagiado de la historia del cine: uno, cuando Pepa (Carmen Maura), sentada en un banco, frente a la casa donde vive Ivan (Fernando Guillén), fisgonea entre las ventanas abiertas (es una típica noche del verano madrileño) y se centra en una bailarina que ejercita los mismos movimientos que ve Jeff (James Stewart) en *Rear Window* (1954);

otro, un poco después —procedente de *The Byrds* (1963)— cuando la misma Pepa llama desesperadamente por teléfono dentro de la cabina telefónica y le cae encima la maleta con las cosas de Ivan (Fernando Guillén), produciéndole un susto de muerte: el gesto y el grito de terror que se perciben en su cara proceden en línea directa de los de Melanie Daniels (Tippi Hedren) cuando en la cabina telefónica que hay junto a la gasolinera empieza a ser atacada por los pájaros. En este caso copia la fusión que lleva a cabo Hitchcock entre la claustrofobia del espacio mínimo de la cabina con la llamada de desesperación de la protagonista en una situación límite y el susto terrible que de repente le producen los pájaros estrellados; en el caso de *Rear Window* la copia consiste en reconstruir la pulsión voyeurística típicamente nocturna y veraniega que pone Hitchcock en la mirada de Jeff (James Stewart) en la contemplación de una escena banal y cotidiana, de normalidad, que no hace presagiar los desenlaces dramáticos posteriores. Cierto que en ambos casos existe una voluntad de alteración por parte de Almodóvar (la maleta frente a los pájaros, Pepa frente a Jeff) pero a pesar de esa voluntad y los cambios de contexto y de argumento, la planificación y el sentido de los planos son idénticos a los de origen, siendo por ello la voluntad cleptómana mucho mayor. De este tipo de robos, que llamaríamos no declarados o implícitos, veremos algunos más.

Otro tipo de robo aparece, por ejemplo, en *Carne trémula* (1997), en la que se insertan al comienzo de la película fragmentos pertenecientes a *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel, que, vistos a través de la pantalla del televisor en casa de Elena, van a determinar el juego de azares dramáticos que seguirán después a lo largo del resto del film. La peculiaridad aquí reside en la literalidad de las imágenes seleccionadas y en el reconocimiento de la película robada así como en la conexión que establece entre los dos marcos ficcionales que parecen discurrir en paralelo e incluso sincrónicamente, hasta el punto de hacer coincidir el disparo fortuito que mata a la institutriz de Archibaldo en la primera secuencia de la película de Buñuel con los disparos que igualmente de modo fortuito salen de la pistola de Elena tras el forcejeo con Víctor.

Así pues, en estos casos, se trataría de robos declarados y explícitos que incluye como una parte más de su film y que cumplen una función bien específica, un tipo de rapiña que abunda también mucho en su filmografía. A nosotros ahora nos compete precisar su condición de «ladrón de imágenes» aclarando su concepción de la cita y analizando en qué medida el uso de esas imágenes robadas y los procedimientos que utiliza no son 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.

1. LA CITA COMO FORMA EXPLÍCITA DE ROBO

Fue a raíz de la práctica filmica de la *nouvelle vague* y de teóricos coetáneos como Christian Metz, que se empezó a hablar de «cita filmica», como una variante más del «intexto fílmico» (1998), cuando, al igual que sucede con el texto escrito, se «copia» literalmente un fragmento o fragmentos de otro autor que se «insertan» en el texto principal con la función de completar, prestigiar, perfeccionar o redondear un texto escrito por otro, por regla general más secundario y de menor renombre y que apela a él en virtud de su autoridad y prestigio dentro del tema o cuestión de que se trate. No vamos a entrar obviamente en las diferentes variantes teóricas e interpretativas que puede implicar dicho concepto desde Walter Benjamin a Michel de Certeau, lo que sí nos interesa es destacar para nuestro propósito dos términos que acabamos de utilizar: la *copia* literal de un texto y la *inserción* de ese texto en otro (en nuestro caso tendríamos que hablar de secuencias, planos o fotogramas de imágenes insertadas dentro del desarrollo lineal del film, amén de que al menos (porque pueden existir varios fragmentos de películas en una película) deben existir dos filmes en liza: la «ficción marco» o principal y la «ficción enmarcada» o de segundo grado. (Pérez Bowie 2005: 123)

El anteriormente mencionado Metz habla de la cita como de una «encajadura simple» (1998: 3) del fragmento en el texto principal y la califica de «intrusión enunciativa» pues en cierto modo perturba el desarrollo lógico del enunciador principal; es por ello que el fragmento elegido ha de ser «un tanto conocido y que el público esté un tanto al corriente» (1998: 3), es decir que hay que presuponer una mínima cultura cinéfila compartida entre el director y el espectador para que el sentido de la elección de ese fragmento por parte del primero sea captado por el segundo. En el caso de Almodóvar todas las citas que se le han detectado pertenecen a esa «encajadura simple» y a esa «intrusión enunciativa», y que nosotros llamamos *citas explícitas* por ser equivalentes a los fragmentos de texto entrecomillados que son propios de la escritura. Así, por ejemplo, los fragmentos de *Duel in the sun* (1946) de King Vidor en *Matador*, de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray en *Mujeres al borde un ataque de nervios*, de *The Prowler* (1951) de Joseph Losey en *Kika*, de *Ensayo de un crimen* (1955) de Buñuel en *Carne trémula*, de *All About Eve* (1950) de Joseph L. Mankiewicz en *Todo sobre mi madre*, de *Esa mujer* (1969) de Mario Camus en *La mala educación*, de *Bellissima* (1951) de Visconti en *Volver* y *Viaggio in Italia* (1953) de Rossellini en *Los abrazos rotos*. En todos estos casos, la segunda ficción o enmarcada está plenamente integrada en la exposición principal, tiene que ver con su argumento y es reconocible por el espectador aunque no sepa exactamente de qué película se trata, es decir, se trata de una clara explicitación de otro film.

Por otra parte, dichos fragmentos se insertan como si se tratara de actos cotidianos, casuales, a priori sin la mayor relevancia, ya sea como consecuencia de «ir al cine», como cuando Berenguer (Lluís Homar) y Juan (Gael García Bernal) en *La mala educación* asisten a una Semana de Cine Negro, y a la entrada del cine se ven los carteles de *La bête humaine* (1938) de Jean Renoir, *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder y *Terèse Raquin* (1953) de Marcel Carné; o cuando en la misma película Ignacio (Ignacio Pérez) y Enrique (Raúl G^a Forneiro) se masturban mientras ven a Sara Montiel en *Esa mujer*; por el contrario, María (Assumpta Serna) y Diego (Nacho Martínez) en *Matador*, también huyendo, al ver la escena final de *Duel in the Sun*, presagian su trágico e inmediato destino. Pero lo más habitual es ver la película en un pase de televisión: en *Kika* es Ramón (Alex Casanovas) quien en una pesadilla conecta en su imaginación la película de Losey con el asesinato de su madre (Charo López) a manos de Nicholas (Peter Coyote); en *Carne trémula* es Víctor (Liberto Rabal) quien al ver las escenas de la película de Buñuel extrapola a Elena (Francesca Neri) lo que Archibaldo hace con Lavinia; en *Todo sobre mi madre*, el visionado por Esteban (Eloy Azorín) y Manuela (Cecilia Roth) de *All About Eve* sirve para establecer una serie de analogías entre las dos películas a partir de la identificación de las imágenes que se ven en el televisor —la secuencia en que Margot (Bette Davis) hace comentarios despectivos a su asistente acerca de los cazadores de autógrafos antes de recibir a Eva Harrington (Anne Baxter)— que pasan a ocupar toda la pantalla (Poyato 2007). El caso de *Johnny Guitar* en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es singular debido a la profesión de actores de doblaje de ambos protagonistas, que viven su realidad acorde con la ficción que se ven obligados a representar a través de los diálogos traducidos que leen durante las sesiones (Evans 2005).

Sin embargo a pesar de la inclusión explícita de dichos fragmentos en el desarrollo de las películas de Almodóvar y a su reconocimiento por parte del espectador, en algunos casos se da una variante muy sutil que subyace en esta segunda ficción y que trasciende su status estricto de cita para convertirse en otra forma (sutil) de robo: nos referimos a su consideración como *metáfora visual* con una función muy específica en el desarrollo de la trama.

3. LA METÁFORA VISUAL COMO FORMA SUTIL DE ROBO

Si entendemos que la metáfora, en la definición canónica de Lakoff & Johnson (1980), es entender una cosa en términos de otra y que su origen cognitivo es independiente de lo verbal, es decir que se genera en el pensamiento y secundariamente en el lenguaje, puede considerarse la existencia de metáforas tanto en la planificación de planos y secuencias e incluso de films completos como

el hecho de que determinados fotogramas, planos, secuencias de otros films, actuantes como ficciones-enmarcadas, e incluso imágenes fijas como carteles o fotografías puedan cumplir la función de metáforas dentro de la ficción-marco principal. De otra parte, según la teoría cognitiva de la metáfora, establecida entre otros autores, además de los citados, por Clifton, Forceville y Whittock (Ortiz), consta de dos dominios en el sistema conceptual que estructura nuestro pensamiento, unidos o conectados mediante el «mapping» (o proyección): uno, el llamado “dominio origen” (“sourcedomain”) es el término que se proyecta o parte inicial de la estructura interna de la metáfora; otro, el “dominio destino” (o “target domain”) es el que recibe las proyecciones; es decir tiene que producirse, según Whittock, un proceso de transformación de nuestro concepto de la primera idea para fundirla con la nueva idea creada; así, por ejemplo, en la metáfora conceptual LA ARGUMENTACIÓN ES UNA GUERRA, el «sourcedomain» es LA GUERRA y el «target domain» es LA ARGUMENTACIÓN, pues en una guerra unos atacan y otros reciben los ataques y en una argumentación uno habla y otro recibe la información. Su aplicación al lenguaje fílmico podría ejemplificarse en el final de *Passion* (1979) de Ingmar Bergman. En ella encontramos una metáfora de la desintegración psicológica del personaje mediante el grano de la película en la que el dominio origen es la imagen desenfocada y el dominio destino el estado psicológico del personaje.

Las metáforas fílmicas serían, pues, las imágenes que aparecen en la pantalla pero que alcanzarían su completa significación dependiendo de la forma en que son tratadas: ya sea según el encuadre, el ángulo, la iluminación, el sonido, el montaje, el movimiento, etc. y demás elementos de la puesta en escena y de la composición ya sea por mecanismos de sustitución, acciones paralelas, manipulación, medios oníricos y demás elementos por los cuales el cine pone en contacto figuras de semejanza. Podríamos decir que teniendo en cuenta la fundamental analogía entre las imágenes fílmicas y los objetos reales una metáfora fílmica se genera por la tensión entre el objeto y la forma de ser filmado, construyéndose la imagen de modo que si no se comprende la metáfora la continuidad del filme no se vea alterada ya que pueden coexistir los dos niveles de significación: el metafórico y el literal.³ Por otro lado, conviene tener en cuenta también la clasificación de Forceville, acaso el autor que más ha investigado el tema de la metáfora visual, dentro de la cual el cine puede contener por la especificidad de sus medios formativos metáforas tanto “monomodales” como “multimodales” según

³ Por ejemplo en *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, película donde lo metafórico priva sobre lo literal, a través del contraste entre las grandes dimensiones del escenario y los actores, la exageración de los espacios con el uso del gran angular, el eco del sonido, etc. Welles nos representa metafóricamente en qué se ha convertido la relación de Susan y Kane en Xanadú, aspectos que por otro lado no impiden que se siga la acción en el otro nivel.

los dominios de origen y de destino se encuentren en la misma o en distintas modalidades de información (Ortiz 145).

En el caso de Almodóvar podríamos considerar algunos casos de metáforas visuales relacionadas con otras películas en los que la relación entre las imágenes seleccionadas y la forma en que son insertadas dentro de su película es muy significativa. Así, por ejemplo, en una escena de *Atame* (1989), en la puerta de la sala de montaje cuando Máximo Espejo está montando su película «El fantasma de medianoche», puede verse un cartel de *Invasion of the Body Snatchers* (1956) de Don Siegel que (dominio origen) remite a la heroína (dominio destino) —en cuanto que dicha película trata de la invasión de unas plantas extraterrestres que se apoderan mediante unas semillas gigantes de los habitantes de una localidad clonando, durante el sueño, su cuerpo pero no así su espíritu, su alma, y convirtiéndolos en auténticos muertos en vida, como Marina, el personaje que interpreta Victoria Abril, a quien Máximo Espejo (Francisco Rabal), en el rodaje de su primer film no porno, intenta en una escena alegórica «salvarle» en la ficción de su dependencia⁴. Una relación metafórica alusiva a la «muerte en vida» de la protagonista que se encuentra acentuada además por la alusión al final de dicha escena a la película *A Man Called Horse* (1970) de Elliot Silverstein (caballo=heroína) y por la presencia de un fragmento de *Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero vista por Marina en la televisión del dormitorio de la casa de Lola donde está amordazada y secuestrada en ese momento. Aquí en este caso Almodóvar combina las dos variantes de metáfora según la modalidad de información: visual-audiovisual cinematográfica (multimodal) respecto al cartel de la película de Siegel y audiovisual cinematográfica respecto a la de Romero (monomodal), una forma de reforzar *doblando* la ficción principal con la asociación yonqui = muerto viviente.

Otra metáfora multimodal similar a la anterior, pero con un triple dominio origen, se encuentra en *La mala educación* (2004) cuando a la entrada del cine al que van Berenguer (Lluís Homar) y Juan (Gael García Bernal), después de haber matado a Ignacio (Francisco Boira), se ven los carteles de *La bête humaine* (1938) de Jean Renoir, *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder y *Terèse Raquin* (1953) de Marcel Carné y al salir comentan: «Es como si todas las películas hablaran de nosotros»; en efecto, el factor común de las tres películas es el asesinato por parte de una pareja de amantes cómplices de un tercero en discordia que estorba y las secuelas posteriores de remordimiento que acaban en la consiguiente tragedia y autodestrucción: lo mismo que le sucede a la pareja Berenguer-Juan pero con

⁴ El mismo Almodóvar ha tachado de «evidente» esta relación y confirmado que el cartel no está allí por casualidad (Almodovar 2006: h. 7).

la variante en Almodóvar de ser una pasión homosexual y de reforzarse con el comentario verbal de autculpabilidad que se añade a la visual-audiovisual.

Una variante monomodal dentro de la modalidad audiovisual-cinematográfica podemos encontrarla en una de las citas (concretamente la quinta) de *Ensayo de un crimen* en *Carne trémula*. Tras el forcejeo entre Victor y Elena por el que a ella se le dispara fortuitamente la pistola que esgrime para intimidar y hacer huir a Victor de su casa, queda exhausta y dormida en uno de los sofás mientras él se sienta en otro sofá a ver la televisión donde continúa la película de Buñuel; en ese momento la película transcurre por la secuencia en la que Archibaldo arrastra al maniquí —doble de Lavinia— dejando descolgada en el suelo su pierna izquierda, instante en el que la cámara —en plano subjetivo de Victor— gira lentamente en panorámica hacia donde está Elena dormida hasta culminar en su pierna izquierda; acto seguido se vuelve a la pantalla donde Victor ve cómo Archibaldo coloca la pierna sobre el maniquí (que yace tendido en una mesa junto al horno) que luego arde en llamas viéndose cómo se van desintegrando las formas de su cara en contraste con la de Elena que despierta en ese momento. Aquí en este caso existe una clara proyección metafórica de Archibaldo y del maniquí en Victor y Elena respectivamente: de igual manera que Archibaldo ejerce su posesión sobre el maniquí hasta el punto de desprenderse de ella quemándola así Victor quisiera igualmente poseer a Elena hasta el extremo de imaginarla mutilada como el maniquí, transfiriendo el simbolismo de Buñuel («La mujer, la pata quebrada y en casa») al objeto de su deseo. Se trataría en este caso, según Whittock, de una fórmula metafórica fílmica compleja al aunar la *yuxtaposición* por la «contigüidad significativa que establece una relación especial» (Ortiz 156) entre el dominio origen (pierna del maniquí) y el dominio destino (pierna de Elena) y el *paralelismo*, al cruzarse dicha yuxtaposición con la comparación explícita que tiene lugar en la imaginación de Victor entre la fruición posesiva, mutiladora y aniquiladora de Archibaldo y sus propios deseos inconscientes.

Pero en esta misma secuencia, en el momento de quemar el maniquí en el horno, hay otro magnífico ejemplo de yuxtaposición (que es la fuente principal de metáforas cinematográficas) que podríamos llamar de *anticipación* porque obedecería (seguimos con Whittock) a una estrategia destinada a condicionar y preparar al espectador a aceptar metáforas venideras: en este caso la cremación del maniquí «anticipa» el incendio en la cocina cuando Clara se deja el fuego de la sartén encendido y está a punto de quemarse, poco después que Victor le dice que conviene que dejen de verse por un tiempo (a este tipo de metáforas correspondería la inclusión de *Duel in the Sun* en *Matador* o de *Viaggio in Italia* en *Los abrazos rotos* (Herrera 2012) en tanto que preludian el devenir trágico de las respectivas parejas protagonistas). Igualmente en esta secuencia hay otra metáfora superpuesta pues la «extinción del fuego» equivaldría a la «extinción de

la pasión», otro tipo de metáfora que Metz (Ortiz 123) llama de «puesta en paradigma» porque sólo uno de los elementos —el fuego— está presente.

4. PLAGIO, PASTICHE Y TRAVESTIMIENTO

Hasta ahora estamos viendo cómo Almodóvar en sus operaciones citatorias y metafóricas lo que intenta es poner en contacto dos mundos, dos espacios y dos tiempos que no tienen a priori nada en común salvo su pertenencia al mismo hipertexto cinematográfico, dentro del cual no cabe concebir el robo de imágenes en un sentido peyorativo o doloso, es decir cuando un acto se ejecuta sabiendo que es ilícito o que es un delito. Por el contrario, su actuación no distaría mucho de la ejercida por cualquier profesional de la investigación científica en cualquier campo que elabora sus teorías o sus ensayos a partir de lo escrito o elaborado por otros colegas o autores, actividad que supone por regla general una doble faceta: pasar de la lectura a la escritura, lo que en su caso de empedernido lector de imágenes lleva a cabo mediante una interesante operación de *desdoblamiento* en la que actúa primero como espectador y luego como director pues lo que más le interesa es evocar lo que pudo «sentir cuando descubrí esos films» (Ciment, Rouyer 2009: 11); se trata, pues, de referencias autobiográficas y personales que se inmiscuyen en la trama y que en ningún caso pueden ser consideradas plagios puesto que dichos fragmentos no pierden su condición originaria, son perfectamente reconocibles y entrecomillados como en las citas escritas para denotar el respeto al original y no tienen que ser *ocultados* como sucede con todo plagio auténtico. Además, en última instancia, con esa operación de desdoblamiento introduce una vía reflexiva sobre la propia naturaleza del cine (y sobre sí mismo como director) a quien interroga en sus capacidades manifiestas de suplantar a la vida.

Acabamos de mencionar una esencial diferencia entre la cita y el plagio: mientras la primera es explícita y reconocible, el segundo implica lo que en términos jurídicos se llama «voluntad dolosa». Esa es por ejemplo la definición que da Umberto Eco: «Al producir un Objeto-b que copia completamente o parcialmente un Objeto-a, el Autor-b intenta ocultar la similitud entre los dos Objetos y no busca probar su identidad» (Plagio). Para Genette y la teoría de la intertextualidad es «una copia no declarada pero literal» (1989: 10). Así pues, para que exista plagio debe existir, además de la copia parcial o completa y literal de otro texto, la intención de *ocultar* o de no *declarar* lo copiado. En el caso del cine, la copia puede ser visual (de un plano o de una secuencia) y basta con que sea reconocida la similitud para que exista plagio, por ejemplo en los casos ya citados de *Rear Window* y *The Byrds en Mujeres...*; pero también puede darse en la fase de guión respecto a personajes y situaciones, por ejemplo, en el caso de *Carrie* (1976)

de Brian de Palma, donde el plagio no es tanto visual como literario; e incluso musical, como los dos temas que revela el propio Almodóvar —«pero nadie lo nota» (Strauss 1995: 129), dice— en *Tacones lejanos* procedentes de la música de George Fenton para *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears. Sin embargo, a pesar de esos casos en los que el plagio es más bien literal e incluso no declarado, lo habitual en Almodóvar es que no exista ocultación, que se jacte de copiar y robar, puesto que en declaraciones tras el estreno de cada película y entrevistas posteriores ha revelado los géneros, directores, películas e intérpretes en los que se ha inspirado o copiado; por lo tanto, tendremos que contemplar otros tipos cuyo grado de copia sea menos literal.

Uno de ellos sería el *pastiche*, definido por el Diccionario de la RAE como «plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista o de las de varios y combinarlos de forma que parezcan una creación original». Por su parte, Genette habla de un «tejido de imitaciones» (98) cuyo autor «lo más frecuente es que disponga de un simple argumento, dicho de otra forma, de un «tema», inventado o tomado de otros, que redacta directamente en el estilo de su modelo» (99). Un ejemplo bien elocuente en la filmografía almodovariana lo constituiría el corto *El amante menguante* incluido en *Hable con ella* y que recoge elementos tanto de *Sunrise* (1928) de Murnau como de *The Incredible Shrinking Man* (1957) de Jack Arnold, aunque creemos que el elemento imitativo está disperso por toda su obra en grados diversos de reconocimiento y explicitación.

Genette junto al *pastiche* como género de imitación contempla lo que llama *travestimiento*, que no es un acto de imitación sino de «transformación» pues su autor «se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo» (100); en otras palabras, quien realiza un *pastiche* «se apodera de un estilo y este estilo le dicta su texto» y quien hace un *travestimiento* «se ocupa esencialmente de un texto y accesoriamente de un estilo» (100). Como veremos, las «imágenes robadas» de Almodóvar pertenecen más a esos territorios porque en él predomina un sentimiento de apropiación derivado de una concepción del cine como «práctica cotidiana» —por utilizar el término de Michel de Certeau, en la que no se contempla el plagio ni como delito ni como apropiación ilícita.

En ese sentido, el plagio no sería sino una «táctica»⁵ de resistencia a la exclusión social para ir horadando (recordemos la «intrusión» de que hablaba Metz)

⁵ Así define De Certeau el concepto de «táctica»: «Llamo «táctica» a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La

al enunciador social dominante e ir modificando *desde dentro* del sistema (de representaciones, en su caso) su condición de «dominado» —es decir, de «lector» pasivo— en base a pasar a la fase «escrituraria» primero y a la «producción de lenguaje» después, es decir su conversión en oralidad, en voz y, en última instancia, en poder (por supuesto) dentro del imaginario social. Abundaría en esta cuestión el hecho de que sus películas también son objeto de cita o de parodia por otros directores.

4. AL FONDO DE LOS ROBOS: LA BÚSQUEDA DE UN ESTILO PROPIO

Desde el comienzo de su carrera Almodóvar se ha esforzado por establecer puntos de contacto con los más destacados cineastas de la historia al igual que no ha silenciado sus querencias en cuanto a las películas que le han influído o que más le han gustado. Es en ese sentido que ha ido creando una tela de araña defensiva a la par que prestigiosa a fin de, sabedor de que son las buenas compañías quienes te ayudan a lograr el éxito, justificar y dotar de autoridad a sus continuos juegos inter e intratextuales, una actitud que no es exclusiva suya sino que obedece a una actitud generacional, tal y como David Lynch o Quentin Tarantino, entre otros, pueden muy bien ejemplificar. Es lo que llamamos «estrategia de la transparencia» en el sentido dado por De Certeau a la palabra «estrategia» diferenciada de la «táctica». Para el pensador francés la estrategia es un

«...cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir de un momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un «ambiente». La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta». (2000: XLIX)

Tenemos, pues, que de la actitud plagaria como «táctica» de resistencia y de intrusión con éxito en el enunciador social, característica de toda su trayectoria anterior, Almodóvar accede, coincidiendo precisamente con su época de mayor madurez -la época de *Volver*- a ese «lugar propio» desde el cual manejar sus relaciones y aislarse; es decir, al superar su faceta estrictamente consumidora y lectora, logra legitimar su actividad plagaria y se convierte, a través de su escritura, en productor de imágenes, en voz, en «artista del habla», en autor, en creador de lenguaje, en poder, en Dios. A este respecto es curioso constatar su consideración

táctica no tiene más lugar que el del otro... Sin cesar el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos... pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de «aprovechar» la ocasión» (2000: L).

como director oral y su obsesión por la voz en coincidencia plena con ese paso de la táctica a la estrategia que se produce en su trayectoria:

«El papel de director es muy cercano a la idea de Dios, de aquel ser omnipotente, porque no hay mayor poder que el de representar las propias fantasías y hacerlas auténticas. Para mí la figura del director es una figura oral, o al menos yo soy un director absolutamente oral. El director es Dios en el sentido de que es el creador, no importa que sea en un universo paralelo al real» (Strauss 1995: 88).

Dicha estrategia adquiere carta de naturaleza definitiva en la exposición que en 2006 le dedicó la Cinemathèque Française bajo el título *Almodovar Exhibition*, una de cuyas partes, concretamente la 7, titulada «La Vie Spectacle», se dedica «a todos los films que aparecen en los míos... todos meticulosamente escogidos» (Almodóvar 2006). Dichos films (véase Anexo 1) fueron proyectados entre el 5 de abril al 16 de mayo de dicho año y en su presentación, titulada «Carte blanche à Pedro Almodovar», dice que los ha seleccionado porque han tenido una «relación» con su filmografía, le han servido de «referencia» mientras escribía o rodaba o simplemente porque le apetecía volverlos a ver pero, sobre todo, da fe de su cinefilia sin nombrarla cuando afirma que cuando va al cine y la película le interesa «sus imágenes llegan a formar parte de mi vida, de mi experiencia, incluso si no he sido más que un simple espectador» (Almodóvar 2006). A continuación repasa uno a uno todos los suyos y explica las razones por las cuales ha utilizado los ajenos. En dicho recuento hay algunas novedades interesantes que nos ayudan a penetrar un poco más en algunas de sus cintas; por ejemplo, el reconocimiento de Michael Powell como uno de sus maestros y los intentos de imitar la «paleta» de Jack Cardiff en *Black Narcissus* (1947), su director de fotografía, en *Entre tinieblas*; las confesiones respecto al impacto que le produjo en su día *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de Visconti y sus conexiones con *¿Qué he hecho yo...?*; la influencia de la atmósfera de leyenda de (1951) de Albert Lewin en *Matador*; el reconocimiento del paralelismo entre *La ley del deseo* y *L'homme blessé* (1983) de Patrick Chéreau aunque confiesa no haberlo tenido en la cabeza en el momento del rodaje; la dependencia de la «idea clave» en el guión de *Atame* respecto a *The Desperate Hours* (1955) de William Wyler; el parentesco de Becky del Páramo (Marisa Paredes) de *Tacones lejanos* respecto a la Lora Meredith (Lana Turner) de *Imitation of Life* (1959) de Douglas Sirk, otro de sus realizadores «esenciales»; la sorprendente lección que saca de *Animal Crackers* (1930) de Victor Heerman y la secuencia en la que Harpo deja a un puñado de chicas inconscientes con un pulverizador para *Hable con ella* o la búsqueda de inspiración para el espíritu fantasmal de *Volver* en *Blithe Spirit* (1945) de David Lean y su reconocimiento de que los mejores fantasmas son los de Buñuel o Bergman porque «aparecen sin más, sin efectos especiales». (Almodóvar 2006)

Hay, pues, de inicio, una actuación consciente que elude cualquier forma de azar o de coincidencia y que tiene como objetivo su integración en el guión, planteamiento mediante el cual da la impresión de que articula la escritura del mismo a partir de esos films, que actuarían como puntos de partida o referencias en el desarrollo del proceso creativo; se trataría, consecuente con su concepción del cine como producto de la realidad cotidiana, de apropiarse (utilizo su propia terminología) de ellos «en beneficio de la historia que cuento» (Almodóvar 2006). A esa meticulosa y consciente selección, integración en el guión y apropiación en beneficio propio es a lo que él llama «robo», pues juega con la ambivalencia del concepto «imagen» y con su propio «doble» desdoblamiento como espectador/director de un lado y como guionista/director de otro, juego de dobles que se manifiesta, como veremos, en toda su complejidad en la última película.

En efecto, creemos que no puede ceñirse sólo al concepto de «imagen visual» que es producto del rodaje y del montaje, y que compartiría con el espectador en tanto que espectador/director, sino también a la «imagen mental», producto de la imaginación que tiene lugar más en la fase literaria del film, como es la escritura del guión (de hecho reconoce una deuda más que evidente con los diálogos de *Johnny Guitar*), lugar donde sí puede darse una mayor literalidad en la copia, literalidad que en mayor o menor grado afectaría por lo tanto a su traslación audiovisual y a la imagen resultante; ese sería el matiz, pensamos, cuando habla del robo como «presencia activa» (aunque como hemos demostrado también la cita y la metáfora visual tienen esa misma cualidad).

En la citada introducción de 2006 afirma que las películas que hay en las suyas «no son homenajes a sus realizadores sino robos completamente» (Almodovar 2006). En ese mismo texto distingue tres distintos tipos de robo (véase Anexo 1):

- 1). La *aparición* de otros films en los suyos, es decir, todos los que hemos considerado antes como citas explícitas;
- 2). La *relación* con su filmografía, es decir, aquellos films no directamente citados pero que guardan ciertas similitudes o paralelismos con sus películas, incluso el reconocimiento de influencias concretas.
- 3). La *referencia* a algunos films en el transcurso de la escritura del guión o durante el rodaje o lo que es lo mismo, el recurso a ellos como fuente de inspiración bien para la idea motriz del argumento, para algún pasaje específico, el tono general o para una cuestión técnica.

De la observación de dicho cuadro (podríamos haber utilizado otros documentos que hubieran ampliado el arsenal de películas robadas) se desprenden interesantes conclusiones:

- 1). Aunque creemos que no llega a la categoría de «terrorista intertextual» de Godard, sí es cierto que se le acerca mucho pues sobre 17 largometrajes reconocer alrededor de 37 «robos», como él dice, es un porcentaje más que aceptable de deudas respecto a películas de otros directores;
- 2). Es curioso que en la relación director predilecto-película robada sean más estas últimas que los primeros, lo que quiere decir que en última instancia lo que predomina en él no es la imitación del «arte de hacer» de tal o cual director sino el argumento, la trama, la «historia» de las películas y sobre todo el género al que pertenecen;
- 3). En relación con los géneros es indiscutible el predominio de *vínculos architextuales*⁶ que remiten al melodrama y al cine negro aunque también al *thriller* y a la comedia (si bien en menor medida) . Y en casi todos los casos, se trata de «películas faro» (Garbarz 2009), por utilizar su propia terminología, en el sentido de que le iluminan y guían por el camino correcto;
- 4). Cronológicamente, en su inmensa mayoría, se trata de películas de los años 40 y 50, es decir de la época dorada del cine clásico de Hollywood, hecho que contradice su supuesto vanguardismo y experimentalismo, amén de añadir un factor autobiográfico preciso y justificar la imitación de los estilos del pasado, es decir el *pastiche*;
- 5). Cuando utiliza el término «inspirado» es cuando en su fuero interno existe una mayor intencionalidad expresa de «robar» las imágenes, hecho que sucede en tres casos (en *Qué he hecho yo... /The Big Heat*, en *Todo sobre mi madre/Opening Night*, en *El amante menguante/ Sunrise* y que coincide con la opinión de la crítica y con la nuestra;
- 6). En otras ocasiones, cuando reconoce citas verbales (*La flor de mi secreto/ Rich and Famous*), visuales (*La mala educación/La Bête Humaine-Terése Raquin-Double Idemnity*) e incluso fílmicas (*Carne trémula/Ensayo de un crimen*) es en tanto que dichas citas remiten, preludian o sirven de señuelo inmediatamente después a «imágenes robadas».

Esta última operación entre la cita y el plagio propiamente dicho, puede ser un indicio de que dentro de la «estrategia de la transparencia» subyace un cierto «mecanismo de ocultación» mediante el cual se tendería a no revelar todo su andamiaje creativo, que se sospecha fundado en su mayor parte en «imágenes robadas», hecho que, por otra parte, no es ajeno, como hemos visto, al concepto de estrategia, por cuanto que Almodóvar ya se comporta —y así es aceptado socialmente— como una institución de poder, dominante, aislado, con un lugar propio dentro del mundo del cine.

⁶ Entendido en el sentido que le da Genette en tanto que el género como conjunto de textos de un solo tipo puede ser entendido como un *architexto*.

Un síntoma que puede demostrar esos indicios ocultadores puede ser la disparidad existente entre sus confesiones de «buen ladrón» y las deudas detectadas por sus críticos y estudiosos. Además de la lógica disparidad cuantitativa que se observa entre las apreciaciones de la crítica y las confesiones del propio Almodóvar, hay que resaltar la escasa coincidencia entre uno y otros ya que de 37 robos confesados por el director en tan sólo 15 ambas instancias coinciden, y son en aquellos casos más evidentes de apariciones o citas fílmicas, verbales y visuales; y de ellas sólo en cuatro casos se trata de un plagio reconocido (*The Desperate Hours/Atame*, *Rich and Famous/La flor de mi secreto* y *All about Eva-OpeningNight/Todo sobre mi madre*), aunque el cineasta reconoce uno (el de *The Big Heat* en *Qué he hecho yo...*) que la crítica no contempla. Esa disparidad, por un lado, creemos que es indicio más que evidente de ese mecanismo de ocultación antes mencionado, pues la crítica contabiliza al menos 16 plagios, de los cuales, 12 no han sido declarados por su autor, respondiendo por lo tanto a la definición canónica de Genette de «copia no declarada»; pero también por otra parte demuestra que no siempre el territorio del autor coincide con el del espectador, incluso especializado, sobre todo cuando el primero ejerce el *private jock* (Seguin 2002) y juega con imágenes propias o ajenas muy poco conocidas para despistar, confundir o simplemente divertirse.

Por otro lado, resulta significativo este cuadro para intentar seguir la trayectoria de nuestro cineasta en relación con la adquisición de un estilo propio pues se observa que al comienzo de su carrera la ausencia de plagios detectados por la crítica sería el indicador de la *imitación* de unos estilos ajenos, es decir se trataría de pastiches, según Genette, lo que por otra parte concuerda con la adscripción de cada una de esas películas a estilos concretos: caso de *Pepi...* respecto a Warhol, Morrissey, Waters, etc., de *Laberinto de pasiones* respecto a Richard Lester, de *Qué he hecho yo...* respecto al neorrealismo (Triana 1999: 227). En este sentido resulta curioso constatar que a medida que va incorporando conscientemente citas fílmicas y plagios, que son detectados por la crítica, es cuando puede empezar a hablarse de *búsqueda* de un estilo propio y por consiguiente de soltarse las ataduras de la imitación, lo que coincide con los filmes nucleares: *Matador*, *La ley del deseo* (Smith 1994: 79-92), *Mujeres...* (Acevedo 2007: 95-134), *Atame* y *Tacones lejanos* repletos de citas y plagios e incluso de imitaciones estilísticas pues todavía nos encontramos en pleno período de búsqueda. Para nosotros el punto de inflexión lo constituyen *Kika*, *La flor de mi secreto* y *Carne trémula* donde las deudas hacia los maestros (Bremard 2002: 180-188) se acentúan pero dejan atisbar una cierta originalidad que huye del pastiche pero acentúa curiosamente la actitud plagaria, orientada ya con claridad hacia el travestimiento; ciertamente, ese sello original es el que se detecta en la culminación, es decir, en *Todo sobre mi madre* y en *Hable con ella*, donde Almodóvar adquiere definitivamente su estilo, precisamente cuando existe una mayor abundancia e intensidad de citas y de

plagios, un estilo que se consolida con *La mala educación* y *Volver*, y adquiere una nueva síntesis con *Los abrazos rotos* que para nosotros es simultáneamente un final y un principio en su filmografía (Kinder 2010).

5. EL TERRITORIO DEL TRAVESTÍ

De igual manera que en su momento vimos que en su forma de citar desplegaba una intencionalidad explícita para que sus referencias no ocultaran la identidad del referente, respecto al plagio adopta una doble postura. Una, que podríamos llamar literal, en la que aún se reconoce al referente, y otra que llamaremos, transformadora, en la que el referente queda diluído pero manteniendo el mismo sentido y la misma intencionalidad; esto último es lo que entendemos por *travestimiento*, un término que encaja a la perfección con lo que es, piensa y siente Almodóvar y que nos ha de proporcionar las claves de su lenguaje y en última instancia de su estilo. Recordemos que para Genette el *travestimiento* «se hace siempre sobre un (o varios) texto (s) singular (es), nunca sobre un género» (103).

Como ejemplo de *travestimiento* y, en consecuencia, del estilo peculiar de robo que caracteriza todo su lenguaje, pueden citarse todos aquellos ejemplos en los cuales anteriormente hemos visto que las citas verbales, visuales o filmicas preludiaban acto seguido un robo en el sentido almodovariano; se trata de señuelos o pistas que el cineasta deja caer para que no advirtamos sus auténticas intenciones, que no son otras que cambiar, transformar, tal y como actúa el *travesti*, las apariencias, la vestimenta, lo externo de las cosas, llegar a ser otro, exterioridad que esconde lo que verdaderamente se es —es decir, lo otro— y jugar siempre con el equívoco, con la ambigüedad, con la ambivalencia, con el hecho de ser doble, dos identidades en un cuerpo.

El primer ejemplo que aduce Almodóvar, y que curiosamente no fue advertido por la crítica, fue el de un plano de *The Big Heat* (1953) de Fritz Lang que utiliza en *Qué hecho yo...*, y sobre el que dice textualmente:

«Para un plano de *Qué he hecho yo...*, me he inspirado en esta joya de Fritz Lang, el más negro de los films negros. Se trata —dice— de la publicidad para el café, cuando a Cecilia Roth se le cae en pleno rostro una taza de líquido caliente (su amante, solícito, le lleva una taza de café a la cama, pero él tropieza accidentalmente sobre uno de sus zapatos y manda a paseo al plato). Pero en *Qué he hecho yo...*, —prosigue— esto no es más que una broma, una parodia sobre la publicidad que destroza los «momentos íntimos» de las parejas». (Almodovar 2006)

Efectivamente. Parodia sobre la publicidad en tanto que idea-contenido pero *travestimiento* en tanto en cuanto el plano de Lang = cine negro (el más negro) ha sido transformado en otra cosa, pero aún teniendo el mismo sentido tiene un acento diferente: lo serio en origen ha sido *transformado* en una broma, y ahí es donde tenemos ya la primera definición explícita del *travestimiento*, aunque no en todos los casos, como veremos, el *travestimiento* supone una conversión del territorio de lo serio en satírico, aunque la parodia, prima hermana del *travestimiento* según Genette, sea su vertiente no satírica (1989: 40). En este territorio es en donde nos encontramos en el lugar del *travesti*: la importancia de un tropedón depende de su contexto y del grado de transformación que opera el director respecto al original.

El siguiente y fundamental ejemplo se refiere al robo que hace de *Rich and Famous* (1981) para *La flor de mi secreto*, por cierto una de sus películas sobre las que el mecanismo de la ocultación mejor ha funcionado y en la que ha reconocido más predominan los personajes de doble sentido (Strauss 1995: 183-184), porque además de la confesión citada, le han sido descubiertos sendos plagios de *The Appartement* (1960) de Billy Wilder (Acevedo 2007: 160) y *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz (D'Lugo 2006: 89); (Acevedo 2007: 168). Así lo describe:

«Al final de *La flor...*, después del proceso de feminización del amigo (Juan Echanove), quien, al comienzo, dejaba creer que podría ser mucho más, Marisa Paredes se refiere a *Ricas y famosas*. Como en el film de Cukor, están ante una chimenea, beben, son los dos escritores y acaban de reconciliarse. Las dos versiones de *Ricas y famosas* son magníficas (yo me acuerdo sobre todo de la de Cukor). Mujeres, amigas, novelistas. La conjunción de estos tres elementos me interesa mucho» (Almodovar 2006).

Finalmente, el máximo virtuosismo lo alcanza en la secuencia del atropello de Esteban en *Todo sobre mi madre*. En efecto, además de la cita explícita sobre *All about Eve* que impregna toda la película a partir del propio título, en dicha secuencia hay un plagio evidente de otra muy similar en *Opening Night* (1978) de John Cassavetes, en la que Nancy, una joven de 17 años, espera la salida de su actriz favorita, Gena Rowlands, para pedirle un autógrafo; tras abrirse paso entre la multitud que hay a las puertas del teatro, logra llegar hasta la estrella que se encuentra dentro del coche. Lluve torrencialmente. Nancy pegada a la ventanilla no para de lanzarle besos y decirle que la quiere pero cuando el coche de la actriz se pone en marcha, otro coche la atropella. En la película de Almodóvar, Esteban (Eloy Azorín), que tiene la misma edad que Nancy, hijo de Manuela (Cecilia Roth), tras esperar los dos bajo la lluvia la salida del teatro de su actriz favorita, Huma Rojo (Marisa Paredes), para que le firme un autógrafo, es atropellado por un coche; sin embargo (y he aquí el rasgo distintivo de Almodóvar), a pesar de

las concordancias de la anécdota (admiración de dos jóvenes por una actriz y la petición del autógrafo a la salida del teatro), de la edad, la lluvia, la noche y el atropello, el manchego introduce dos variantes para camuflar el origen y hacer suyo el resultado. El mismo lo explica de la siguiente manera:

«En *Opening Night* la escena está rodada a la altura de los ojos... El fan que pide el autógrafo de Gena Rowlands se arrodilla ante ella y ella es muy directa, va hacia el coche y le habla... Pero en mi film, se trata de una madre y de su hijo que esperan la salida de los artistas y que, en esta especie de vacío de la espera, intercambian las palabras más importantes de su vida... La escena, pues, tiene otra significación... Pero en el film de Cassavetes la actriz que representa Gena Rowlands comprende lo que ha pasado, quiere saber lo que le ha sucedido a su admiradora. Yo preferí que el personaje de Marisa [se refiere al personaje Huma Rojo que interpreta Marisa Paredes] desapareciera sin saber lo que había ocurrido. Y para el accidente, puse la cámara en el lugar de los ojos de Esteban». (Strauss 1999: 39. Traducción nuestra).

He aquí un caso típico de secuencia robada y al mismo tiempo travestida porque, a pesar de que Almodóvar cambia el punto de vista de la cámara —lo que Poyato llama «la mirada del muriente» (2007: 92-95)— añade un personaje más a la espera de la actriz famosa y esta no sabe nada del atropello; se trata de elementos circunstanciales que, por supuesto, Almodóvar aprovechará para sus fines pero que no trastocan el sentido de la secuencia original que no es otro que mostrar cómo el azar puede en un instante truncar la vida de una persona haciéndole transitar, acaso en uno de los días más felices de su vida —acercarse a la actriz idolatrada—, desde el máximo de felicidad al fatalismo de la muerte; una idea, por otro lado, sumamente poética: la imposibilidad del disfrute pleno de la sublimidad del arte...

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Acevedo, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2007.
- Allinson, Mark. *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio, 2003.
- Almodovar, Pedro. *Almodovar Exhibition*. Paris: Cinemathèque Française; Madrid: El Deseo, 2006.
- Aronica, Danielle. «Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español». *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran Zurian, F. & Carmen Vázquez Varela, editores. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 57-80.
- Ballesteros, Isolina. «Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodovar». *All About Almodovar. A passion for cinema*. Brad Epps and Despina Kakoudaki, editores. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2009, 71-100.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Bremard, Benedicte. *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages*. Paris: Difussion ANRT, 2003.
- Ciment, Michel., Rouyer, Philip. «Etreintes brisées. Mirage de la vie». *Positif* 579 (2009): 9-13.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Delgado, Maria M. «Sensory Perception». *Sight&Sound*, XIX, 9 (2009): 43.
- D'Lugo, Marvin. «Genealogía de las «sórdidas comedias neosurrealistas» almodovarianas». *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran Zurian, F. & Carmen Vázquez Varela, editores. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 81-91.
- D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodovar*. Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 2006.
- D'Lugo, Marvin. «Postnostalgia in Bad Education. Written on the Body of Sara Montiel». *All About Almodovar. A passion for cinema*. Brad Epps and Despina Kakoudaki, editores. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2009, 357-385.
- Evans, Peter W. «Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar. En: *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran Zurian & Carmen Vázquez Varela, editores. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 155-159.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gubern, Roman. «Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar ». *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran Zurian & Carmen Vázquez Varela, editores. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 45-56.
- Heredero, Carlos F. & Carlos Reviriego. «Entrevista Pedro Almodóvar. El cine protector». *Cahiers du Cinéma España*, 21 (2009): 6-13.
- Herrera, Javier. «Tras la huella del fantasma y la sustancia del genio: algunos paralelismos entre Buñuel y Almodóvar». *Turia* 76 (2005): 168-191.
- Herrera, Javier. «Tiempo momificado y coqueteo con la muerte en los abrazos rotos de Pedro Almodóvar. A propósito de la cita de Viaggio in Italia de Roberto Rossellini». *Fotocinema*, nº 5 (2012), 62-75.

- Holguin, Antonio. *Pedro Almodovar*. Madrid, Cátedra, 1999.
- Iampolski, M. *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Ediciones Episteme, 1996.
- Kinder, Marsha. «Restoring Broken Embraces. On cinema's resilience, intertextuality, and father-son relations in «Almodovar 8 ½». *Film Quarterly*, 63-3 (2010): 28-34.
- Metz, Christian. *Filme(s) en el film. El intexto fílmico*. Valencia: Ediciones Episteme, 1998.
- Ortiz, Maria José. *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual*. Tesis Doctoral. Universidad de Alicante, 2008.
- Pérez Bowie, José A. «El cine *en, desde y sobre* el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla». *Anthropos* 208 (2005): 122-137.
- Pérez Bowie, José A. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Poyato, Pedro. *Todo sobre mi madre*. Valencia: NauLlibres; Barcelona: Octaedro, 2007.
- Sardá, J. «El regreso de Almodóvar. Entrevista». *El Cultural*, 13 marzo (2009), 47.
- Strauss, Frederic. *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con...* Madrid: El País, Aguilar, 1995.
- Strauss, Frederic. «A coeur ouvert. Entretien avec Pedro Almodovar ». *Cahiers du Cinéma* 535 (1999) : 36-40.
- Triana, Nuria. «¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Almodovar, 1984). En: Peter William Evans, *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. Oxford University Press, 1999, 226-241.
- Triana, Nuria. *Spanish National Cinema*. London & New York: Routledge, 2003.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1989.

ANEXO 1 - PELICULAS ROBADAS SEGÚN ALMODOVAR

PELICULA DE ALMODOVAR	PELICULAS ROBADAS SEGÚN ALMODOVAR	TIPO
PEPI, LUCI, BOM...	Pink Flamingos-John Waters-1972	Relación
	Céline et Julie vont en bateau - Jacques Rivette-1974	Relación
LABERINTO DE PASIONES	Richard Lester (cualquiera)	Relación
	Qui êtes-vous, Polly Magoo? - William Klein-1966	Relación
ENTRE TINIEBLAS	The Black Narcissus - Michael Powell-1947	Referencia
	Esa mujer - Mario Camus - 1969	Referencia
¿QUÉ HE HECHO YO...	The Big Heat-Fritz Lang-1953	Referencia
	Wanda-Barbara Loden-1970	Relación
	Rocco e i suoi fratelli -Luchino Visconti-1960	Relación
MATADOR	Duel in the Sun-King Vidor-1946	Aparición
	Pandora and the Flying Dutchman -Albert Lewin-1951	Referencia
	El verdugo- Berlanga-1963	Relación
LA LEY DEL DESEO	In a Lonely Place-Nicholas Ray-1950	Relación
	L'homme blessé-Patrick Chéreau-1983	Relación
MUJERES AL BORDE...	L'amore-Roberto Rossellini-1948	Referencia
	Johnny Guitar-Nicholas Ray-1954	Aparición
	Women-George Cukor-1939	Relación
ATAME	The Desperate Hours-William Wyler-1955	Referencia
	Invasion of the Body Snatchers-Don Siegel-1956	Aparición
TACONES LEJANOS	Imitation of the Life-Douglas Sirk-1959	Referencia
	Höstsonaten-Ingmar Bergman-1978	Aparición
KIKA	Peeping Tom-Michael Powell-1960	Relación
	The Prowler-Joseph Losey-1950	Aparición
LA FLOR DE MI SECRETO	Rich and Famous-George Cukor-1981	Referencia
	Wise Blood-John Huston-1979	Relación
CARNE TREMULA	Ensayo de un crimen -Luis Buñuel-1955	Aparición
	Leave Her to Heaven-John M. Stahl-1945	Relación
TODO SOBRE MI MADRE	All About Eva-Joseph L. Mankiewicz-1950	Aparición
	Opening Night-John Cassavetes-1978	Referencia

PELICULA DE ALMODOVAR	PELICULAS ROBADAS SEGÚN ALMODOVAR	TIPO
HABLE CON ELLA	Sunrise-F.W.Murnau-1927	Referencia
	Animal Crackers-Victor Heerman-1930	Referencia
LA MALA EDUCACION	La bête humaine-Jean Renoir-1938	Referencia
	Terèse Raquin-Marcel Carné-1953	
	Double Idemnity-Billy Wilder-1944	
	Le cercle rouge-Jean-Pierre Melville-1978	Relación
VOLVER	Rebecca-Alfred Hitchcock-1941	Relación
	Blithe Spirit-David Lean-1945	Relación
LOS ABRAZOS ROTOS	Viaggio in Italia-Roberto Rossellini-1954	Aparición

NOTA. Las zonas sombreadas indican las películas en las que Almodóvar coincide con la crítica.
Fuente utilizada: Almodóvar 2006.



ANNABEL MARTÍN¹

Annabel.martin@dartmouth.edu

Artículo recibido: 6/10/2013 - aceptado: 19/11/2013

GENDERED LOGICS OF VIOLENCE:
SKIN AND CLOTH, SUTURES AND MEMORY.
PEDRO ALMODÓVAR'S *THE SKIN I LIVE IN* (2011)

ABSTRACT:

The Skin I Live In is an aesthetically complex incursion into the topic of psycho-social gender violence, i.e., into the traumatic effects of heteronormativity. Posited from the vantage point of the fragility and failure of this master narrative, the film exhibits the brutality of heteronormative masculinity and the violence it entails for both sexes, particularly for the individual living or forced to live a feminine identity within that sexual-normative framework. For this film, identity is about the destruction and repair of the «I's» corporeal dimension through the exploration of the victim's inner life, that of Vicente-Vera. Taking his cues from the French-American artist Louise Bourgeois and her studies of biomorphism, traumatic memory, fabric bodies of mixed genitalia, and spatial cells, Pedro Almodóvar elaborates an epistemology of the self that, like in the case of Bourgeois, undoes gender legibility and makes this confusion the route towards «livability.»

KEYWORDS: *The Skin I Live In*, heteronormativity, Louise Bourgeois, fabric bodies, cells, gender, Pedro Almodóvar.

RESUMEN:

La piel que habito trata la violencia de género en su vertiente más psico-social mediante una incursión estética en los efectos traumáticos de la lógica hetero-normativa de género. Partiendo de la fragilidad e insostenibilidad de dicha narrativa maestra, el filme exhibe

¹ Annabel Martín is an Associate Professor of Spanish, Comparative Literature, and Women's and Gender Studies, and the director of The Gender Research Institute at Dartmouth College. Working within the field of cultural studies, her research and publications pay special attention to the narratives of cultural and gender identity in contemporary Spanish culture. She is the author of the book, *La gramática de la felicidad: Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama* (2005), of numerous articles on Spanish film and culture, and is currently studying the cultural context surrounding the end of ETA terrorism in Spain and the role the arts play in processes of reconciliation in her manuscript *Rest in Peace: The Basque Political Contours of the Arts*. Annabel Martín is also the Review Editor of *Journal of Spanish Cultural Studies*.

los efectos brutales y la violencia inherente al modelo de masculinidad hetero-normativa para los dos sexos, en particular, para el individuo que vive o se ve obligado a vivir una identidad femenina dentro de ese marco sexual. En esta película, la identidad es un proceso de destrucción y de reparación de la dimensión corpórea del «yo» gracias a la exploración de la interioridad psicológica de la víctima de dicha violencia, Vicente-Vera. Almodóvar le sigue la pista a la artista franco-americana Louise Bourgeois e incorpora sus trabajos sobre el bio-morfismo, la memoria traumática, los cuerpos de trapo de genitalia variada, o el espacio de la celda al filme. Con ellos elabora una epistemología del yo que cuestiona la legibilidad del género sexual y define un espacio de vida sobre dicha confusión y ambigüedad.

PALABRAS CLAVE: *La piel que habito*, heteronormatividad, Louise Bouregeois, cuerpo de trapo, celda, género sexual, Pedro Almodóvar.

THE STORY OF A DRESS

The Skin I Live In, is, without a doubt, Pedro Almodóvar's most sophisticated and aesthetically complex incursion into the topic of psycho-social gender violence. However, the topics of trauma, identity, vulnerability, and resilience are not new. Other characters in previous films (*Laberinto de Pasiones—Labyrinth of Passion*, *La ley del deseo—Law of Desire*, *La mala educación—Bad Education*, *Todo sobre mi madre—All About My Mother*) have embodied twists and turns in gender identity, these being incisive, painful, and moving trips in and out of the traumatic effects of heteronormativity. Nevertheless, none have embodied with the mastery this film exhibits, just how fragile, and therefore, open to «failure» this master narrative of sexuality actually is, nor have any of his other films been so successful, in my view, in exhibiting the brutality of heteronormative masculinity and the violence it entails for both sexes, particularly for the individual living or forced to live a feminine identity within that sexual-normative framework. This is probably Almodóvar's most clearly feminist film for precisely this reason. The film critiques the imposition of sexual and gender identity upon an individual (the theme of identity as retribution or «punishment»²) yet, in *The Skin I Live In*, Almodóvar takes this one step further and exhibits, in the best feminist way possible, how identity certainly involves the body but also the burdens and joys of its social and psychic existence, of its memories, cultural and personal.

² Readers may enjoy listening to Almodóvar speak about transgendered bodies at the New York Film Festival's Q & A session after the screening of the film in October 2011. There he explained that this film departs from his previous work in that, here, transgendered identity is imposed, no longer freely reclaimed, hence making it «the most awful nightmare one can imagine» (Fouratt).

On one level, the film would appear to be a story of revenge: one of an angry father executing a sex change (castration) on the body of the presumed rapist of his daughter; on another, *The Skin I Live In* is the story of a garment: the travels and incidents of a Dolce & Gabbana flower print dress that is offered as a gift by a young man, Vicente (Jan Cornet), to a young woman, Cristina (Bárbara Lennie), who, in turn, rejects the gift and his sexual advances (she is attracted to women) and suggests in their bantering that he wear the dress himself. The film then takes this literally and becomes the horror story of the phallus and the psycho-social violence imposed on the body of this young man, his passage from offering the dress as someone his family named Vicente to his return after six years in captivity wearing it himself under his new imposed identity as Vera, the dress becoming a marker of memory and of self-identification.

In this sketch of the plot, one already sees how Almodóvar will make viewers rethink the usual categories of gender; however, it should be emphasized that there is a complex feminist epistemology at work here, one that relies not only on exposing how the symbolic, physical, and psychological violence involved in this transformation is gender-based but also on making explicit that a positive architecture of the self can never be centered on a counter-normative narrative of «just» the body. For this film, identity is about the destruction and repair of the «I's» corporeal dimension, about its release from the brutalizing chains of performances of masculinity inscribed in power and domination, but it is especially about «becoming», about developing an architecture of the «I» through the exploration of an inner life (especially of the individual who is consistently denied one) and a language or medium for its expression. Here Almodóvar finds inspiration and insight in the breathtaking work of French-American artist Louise Bourgeois (1911-2010), in her studies of biomorphism, in her embodiments of traumatic memory, in her fabric bodies, in the metaphors of stitching and cutting, remapping and suturing, in her spatial notion of «the cell», in her undoing gender legibility, and, of course, in making this undoing the only route towards «livability» for the human being. As I will analyze in what follows, throughout the film, Almodóvar plays with Bourgeois' leitmotiv, «I Do, I Undo, I Redo»³ and makes it the underlying embodiment of freedom and survival.⁴

³ This is the title of three 1999-2000 steel and mixed media tower sculptures on the mother-child relationship that were installed for the inaugural of the Tate Modern Turbine Hall in 2000. Art historian Frances Morris suggests that the title implies «the ways in which we negotiate and renegotiate relationships with others throughout our lives—arguably the subject of all of her work. It also seems to evoke the dialectical rhythm of making, reflecting, and remaking, which has driven the development of her work from her very earliest studies to her late masterpieces, through its multiple incarnations in different media and its continuing oscillation between abstraction and figuration» (Morris 11).

⁴ It comes as no surprise that Almodóvar would find such influential inspiration for this film in the work of an artist who looked for ways to imagine alternative sexual subjectivity. Commenting on Bourgeois' feminist sensitivity, art historian Elisabeth Lebovici writes that she is «not interested so much in group

As contributors to this special number on «Global Almodóvar» we were asked to address the filmmaker's oeuvre in its transnational context. In the case of *The Skin I Live In*, this can certainly be done through the intertextual references of the film: from its literary inspiration in Thierry Jonquet's *Mygale* (1984), to the many filmic ghosts that appear in one way or another, the most obvious being Georges Franju's *Les yeux sans visage* (1959), James Whale's *Frankenstein* (1931) and Alfred Hitchcock's *Vertigo* (1958), to the dialogue between the mediums of painting (Tiziano, Jorge Galindo, Juan Uslé, Tarsila do Amaral, Guillermo Pérez Villalta, Julio Torres Romero), sculpture (Louise Bourgeois), and literature (Cormac McCarthy, Janet Frame, Alice Munro). An analysis centered on these texts would certainly frame the film and ground Almodóvar's global appeal on his prolific artistic references, readings, and knowledge of the history of world cinematography. But rather than focus on the seduction that this transnationalism might have for its intertextual references, plays, and differences, I would like to ground his global appeal on his *usefulness*, i.e., on Almodóvar's capacity to push us to think in unconventional and counterintuitive ways, particularly here, on his probing of gender coherence and accessing alternative spaces of being.

In this sense, Almodóvar's impact far exceeds any type of facile local (national) pigeonholing of the kind that makes him a representative of Spanish national culture for a global film market, although, his work is most certainly in dialogue with how the logics of cultural and gender identity are lived and worked through in Spain.⁵ Almodóvar has always been an eclectic filmmaker with a deep literary background and profound international film culture. His films are reminiscent of some of the best moments of classical Hollywood cinema, underground punk films, slapstick comedy, the Italian neorealist tradition, or New Spanish Cinema,

feminism but acutely aware of the politics of the sexes. She knows that to men one is first and foremost a woman, even when, as a woman, one is first and foremost an artist. Which is precisely the subtlety of her approach. She has tended to view the representation of gender as a useful way of signifying male-female power relations» (Lebovici 133). In *The Skin I Live In*, Almodóvar also pushes us in this direction as we are invited to look beyond the story of survival and to reformulate it as the embodiment of the kind of symbolic and literal violence inherent in all normative instances of gender and its naturalization. In Bourgeois' work this will entail, for example, the proliferation of sexual attributes in her bodies or experimentation with a topological conceptualization of space so that the sexuality of the body can be thought of as a continuum with feminine and masculine bodily markers coexisting and in the same piece (see, for example, her *Fillette*-1968, *Femme Couteau*-1969-70, the *Janus Series*-1968, *Blind Man's Buff*-1984 or *Single III*-1996). If these attributes «destabilize in their turn the myths we think of as organizing the originality of either sex, and by the same token, their binary fixity» (Lebovici 133), then it follows that after exploring Bourgeois' work himself, Almodóvar would have the character who has been «locked» into a particular bodily shell explore these reworkings of identity by mimicking her work.

⁵ Borrowing from Jack Halberstam, one could underscore that Almodóvar is also a theorist of «failure», or a practitioner of what this critic terms the «queer art of failure» (2011) in that he too both makes «peace with the possibility that alternatives dwell in the murky waters of a counterintuitive, often impossibly dark and negative realm of critique and refusal» (Halberstam 2).

to name only a few of his most cited and recognized sources. However, as his filmic oeuvre matures, his dialogic relationship with the masters of cinematography has turned into a conversation among peers, the Almodovarian pupil surpassing many times the intention and impact of his inspirations. Increasingly more abstract, reflexive, and audacious, hence less «local», *The Skin I Live In* marks a new level of sophistication in his filmmaking. Visually stunning, impeccably structured, audacious and fearless in its critique of the trauma of heteronormativity, Almodóvar's global appeal originates, in my mind, in how effective he is at splintering the cultural, symbolic, and bodily logics surrounding gendered prescriptions of identity. Almodóvar's transnational success owes as much to his filmic craft as to his unique and sometimes uncomfortable incursions into feminist and queer geographies and epistemologies. For those of us who like to think about art as a site of «crisis», *The Skin I Live In* deserves a very special place in our library of cultural referents.

VIOLENCE, FAILURE, GENDERED LIVABILITY

Vicente: ¿Para qué me afeitas?

Robert: Esa es una buena pregunta.

Part laboratory, part jail, part refuge, part surveillance cell, El Cigarral, the monastery-like home of Dr. Robert Ledgard (Antonio Banderas) is an exquisitely decorated and tailored palatial home on the outskirts of Toledo, Spain. Secluded, gated, with tight surveillance, it is the place where Robert Ledgard, a renowned plastic surgeon, and his team of medical assistants perform very lucrative sex-change surgeries on elite clients who wish to keep their make-overs confidential, clients who we assume secure the discretion of the doctor and his team thanks to the high sums of money exchanged for their services. When we see Vicente on the operating table at El Cigarral, only his young age surprises; everything else, the documentation and the rationale for the surgery, seems to be in order. A quick, «Tiene veintisiete años y sabe perfectamente lo que quiere. Es un caso especialmente confidencial» (Almodóvar 108) by Ledgard satisfies the query and displaces any misgivings the surgical team might have about the appropriateness of the situation. Once Vicente awakes and asks, «¿Qué me han hecho?», the words «una vaginoplastia» sound incomprehensible. As he fully begins to grasp the gravity and irreversibility of the situation, his genital mutilation and sex change become signifiers of a different order: they become the site where psychological and bodily wholeness fork and *the skin he lives in* is that of another.

The film turns the distinction between the skin and the I into a smart narrative device to both underscore the horrific punishment imposed on Vicente but also

as a means to go deeper and actually get under the wrapping of the body and understand just how complex the social ordering of the I and its bodily form actually are.⁶ There is no clean separation of the body from a transcendental I. We live our gender coherence, if such a thing does exist, exclusively through a body and skin that are much more than mere intermediaries. The entanglement of «inside and out» (our sense of self) occurs, of course, with a body always already confused and merged with a psychology that, in turn, is also already shaped by numerous external factors. Vicente's forced sex change allows Almodóvar to delve into the terrain of «livability» (Butler 2004), i.e., into the experiences of the self that might necessarily have to «undo restrictively normative conceptions of sexual and gendered life» (Butler 1). If this is the case, the surgery is less, then, about revenge and more about the story of a young man who learns to understand through his new «skin» what types of normative «doings» take place for both heteronormative masculine and female bodies/subjectivities. The loss of the phallus undoes his psycho-social identity, reformulates what had been thought of as his masculine gendered coherence, and allows a glimpse into the kinds of regulatory expectations and deep psychic wounds that are inscribed on his new feminine body, all of which trigger a profound questioning of the ontological status of the I.

In the film, the undoing of the heteronormative is presented first through the shock effect of medical discourse and later through the deep internal transformation that art (the sculptures of Louise Bourgeois) facilitates for Vicente as a survivor of captivity, forced gender-identity, and rape. The initial instance of «undoing» can best be illustrated in the scene where a postoperative Vicente looks at his anatomical transformation in a mirror for the first time, a quick and fearful glimpse through the opening of his green silk robe at the mutilation, the scars, and the wound imposed on his body. He is in shock, speechless, and in deep fear; one assumes that he is also in physical pain, despite being wrapped in silk. Ledgard comes to his room to check on his patient, as if he were a «normal» doctor completing his rounds at a hospital. Vicente's psychological discomfort is blatantly obvious in the nonverbal communication between the two. And the monologue that ensues is probably the most brutalizing of the film for it reduces Vicente's subjectivity to the orifice of the vagina:

Dr. Ledgard: Como acabas de ver la operación ha sido un éxito, pero los tejidos que forman la vagina están todavía muy tiernos y podrían pegarse. No te preocu-

⁶ It is important to note that Almodóvar conceives Vicente-Vera's bodysuit as a «second skin», as a post-surgical body wrap, and uses it to exteriorize the character's interior identity, its sutures (the body's reconstructed and mutilated nature), and its process of healing or need to be «shaped» and held together. Almodóvar worked closely with fashion designer Jean Paul Gaultier on the suit, the master of what Almodóvar terms «arte y concepción», a pun on the rather different profession of «corte y confección» (see Fouratt).

pes, evitarlo es fácil. Tienes que mantener abierto el nuevo orificio y conseguir que poco a poco se haga más profundo. Piensa que tu vida depende de ese orificio, que respiras por él. Dentro de esta caja hay varios dilatadores de distintos tamaños. Empieza introduciéndote el más pequeño. Te dolerá al principio, pero dentro de unas semanas te cabrá el más grande sin esfuerzo y la piel estará perfectamente cicatrizada. (Almodóvar 111).

By placing the phallic-like dilators on display for Vicente, Ledgard instructs this young man to reimagine and live his future sexuality as a pathology (as many women are taught to do) and to conceive its new distinctiveness exclusively through the surgical reconstruction of his body, more specifically, to gage his new identity around a reconstructed orifice, around a wound, around «lack», his missing penis, the very familiar psychoanalytic scenario. Vicente's initial response to this formatting of identity is shock, humiliation, and complicity: he obediently follows Ledgard's instructions to the extent that several months later, after a careful gynecological examination, his captor finds his skin sufficiently cured and ready for the next phase: his full bodily transformation into a woman, and supposedly, a sexuality that includes that vaginal piercing of his body. If in phase one, Vicente's identity and future were reduced to that of the «orifice», what should one expect when his masculine features are fully erased in the next steps of bodily transformation?

In phase two, Almodóvar masterfully plays with film's scopophilic pleasures, its voyeuristic instances, its turning the body (especially the female body) into an object of heteronormative desire by literally exchanging the body of Vicente, that of actor Jan Carnet, for the body of Vera, that of actress Elena Anaya, in a disturbing scene where Ledgard experiments with skin transplants on a headless and sexualized mannequin body (Figure 1) that then transforms into the living body of Vera (Figure 2) thanks to an intelligent camera dissolve. Ledgard has crossed the ethical boundaries of what the scientific community deems to be legitimate research given how he has successfully created a new skin type that is impervious to fire and insect bites through the process of transgenesis. After numerous skin grafts on the body of Vicente, Ledgard creates, in the best Frankensteinian manner, a new individual, an anatomically «perfect» female out of the imperfect body of Vicente. And, of course, for Ledgard, this new body also holds the promise of a new subjectivity and coherent gender identity in accordance with the reconstructed body. One could say that Ledgard, is trying to fulfill a megalomaniac phantasy by playing God in the creation of this «new» life, and, like God, not only does he have the power to create but also of resurrecting the dead, for Vicente has been given the face and body of Ledgard's late wife, Gal.



Figure 1: Headless, sexualized torso



Figure 2: Mannequin turned into recreated, surgical, living body

In a flashback scene, viewers learn that Vicente meets Norma (Blanca Suárez), Ledgard's daughter, at a party in a large aristocratic home on the outskirts of an undetermined city in Galicia, Spain. Norma has been in treatment at a psychiatric hospital for some time given her fear of people and social phobias. The traumatic event that set off Norma's mental breakdown was her mother's suicide. Unhappily married, Gal suffered a car accident while running away with her lover, Zeca (the Tiger-Man), Ledgard's beastly and brother unbeknown. Left to die in the car fire, she is rescued from the flames but lives a life in severe bodily pain, completely disfigured from the scars of her burns. Ledgard unsuccessfully tries to find a cure for her wounds but unable to endure the magnitude of her suffering, Gal prefers to jump to her death as she hears young Norma (Ana Mena) sing a song that she had taught her, the beautiful «Pelo de amor de amar», in Portuguese outside her window. Traumatized by the monster she sees reflected back in the window

pane, Gal jumps from her bedroom window to die at Norma's side in the garden, forever linking in the child's mind the music and words of the song with her mother's tragedy. This is Almodóvar's way of converting the song into a memento mori, an aural linkage between mother and daughter through death, a recurring theme for the filmmaker, alluding to other aural mother-daughter ties in his films, such as those in *Tacones Lejanos* (*High Heels*), *La flor de mi secreto* (*The Flower of my Secret*) or *Volver*, for example.

Back at the party in Galicia, readers will recall that this is Norma's first time in public and amongst so many strangers in a very long time. Ledgard, who holds deep feelings of guilt for both Gal's death and Norma's breakdown, is very apprehensive about his daughter's reaction and is vigilant of her comings and goings throughout the party until she unnoticeably slips outside with Vicente and a group of other young people who are drunk, high, and looking for sex. As the two of them walk through the gardens alone and confide in each other just how many different pills they each took during or prior to the party (a funny miscommunication), a not so comical misunderstanding ensues between them when an aroused Vicente tries to penetrate Vera at the moment when her mother's song, this time in Spanish and interpreted by singer Concha Buika back at the party, trickles out of the house and finds her in the woods at the moment of her first sexual encounter. Deeply moved by this painful memory and linking her mother's death to that of her own (loss of innocence under a violent patriarchal cultural paradigm), Norma begs him to stop. She screams; they struggle; she bites; and he responds to her fear by punching her with excessive force and Norma loses consciousness. With the situation spinning out of control, afraid, and not fully understanding the events unfolding in front of him, Vicente quickly zips up his pants, gathers his things, and makes Norma look less vulnerable and himself less responsible of how the scene will be interpreted by the person who finds her (he covers her breasts, brings her legs together, and lowers the skirt of her dress to make her look more dignified and modest). This is how Ledgard discovers his daughter as Vicente rushes off on his motorcycle. Mistaking her father for her attacker as she recovers consciousness, Norma relapses into a confused state of mind that interestingly rejects all things connected to her father, posing a very suggestive psycho-social interpretation of the kind of cultural logic Ledgard embodies in the film, a small Almodovarian tribute to the woman's film of the 1950s.⁷ Norma's condition worsens until, like her mother, she ends her suffering by taking her own life. In narrative terms, this is what triggers Ledgard's thirst for revenge and the Vicente-Vera nightmare.

⁷ For a framing of the woman's film within the Spanish context see my analysis of Luis Lucia's *De Mujer a Mujer* (1950) in *La gramática de la felicidad* (2005), where a similar logic of rejection of the world of the father is transformed into female friendship.

If Ledgard begins Vicente's transformation as retribution for his daughter's rape and suicide, on a deeper level, however, the force motivating Ledgard's actions might be better described as an infinite loop of mourning for his deceased wife and daughter, one that is dependent upon a particular model of sexual politics and gender identity for the sexes. In its non-pathological manifestations, mourning is a long and complex process in which the ego becomes capable of severing «its bond with the lost object as a precursor to forming new attachments» (Nixon 229). In the film, Almodóvar adds a gendered nuance to the process of mourning by linking Ledgard's difficulty of such a rift to the cultural logic that frames his masculinity. His is a paradigm of excess of power, control, and responsibility, extremisms that inhibit the awareness and acceptance of his own vulnerability and do not permit him to live the loss of wife and daughter as anything other than his own failure. This inevitably provokes an unbearable sense of guilt that questions his own primary sense of self. The type of internal rage that this frustration provokes causes the individual, in psychoanalytic terms, to «damage or destroy [...] the distinction between self and other» (Harrang 1307) and one could even venture of time itself give how Ledgard lives in a timeless circle of guilt and rage in his monastic, prison-like, cell-like, heterotopic existence at El Cigarral. In Harrang's analysis of the film:

The result, as seen in the character of Robert, is an individual who becomes ever more isolated, terrified of losing control of the internal and external objects he holds captive in a desperate attempt to maintain the phantasy of perfection, absolute power, and invulnerability. [...] Thus, a vicious cycle is perpetuated wherein intolerance of hesitation, doubt, and uncertainty interferes with access to differing points of view necessary for reality testing, which in turn increases reliance on omnipotence as a bulwark against vulnerability of any sort. (1307)

This cultural logic that rejects «hesitation, doubt, and uncertainty» engraves a model of masculinity on Ledgard's skin that, in turn, instills in his psyche what psychoanalyst Daniel Lagache (1956) termed as a paradigm of «pathological mourning» or mental state of being where «the dead haunt the living aggressively, exacting a toll of guilt that can be appeased only 'by installing death in life'» (Nixon 232). Lagache's words were intended as a description of the kind of psychic trauma the survivors of WWII faced in the aftermath of profound loss and of how such trauma impeded satisfactory psychic operations that could offer mechanisms for internal reconstruction and reconciliation with death. Lagache understood that the full devastation and pathology of the war violence was revealed, «in the crux survivors faced by either accepting 'an obligation toward the dead that stipulates dying,' or to defy 'a moral authority that does not permit being alive'» (Lagache qtd. in Nixon 232). In the case of Almodóvar's character, Ledgard's urge for omnipotence stems from the overwhelming sense of guilt he

feels for not having been able to rescue his wife and daughter from madness and trauma. His is a pathological attempt to «fix» or undo their deaths as a desperate plea for forgiveness that, in turn, will facilitate, he mistakenly believes, the restoration of his I. The film turns this need into a male phantasy of power that gets inscribed and executed on the increasingly sexualized body of his kidnapped victim. It is a closed circuit of emotion, an obsessive and recurring loop of pain that inhibits a restorative «dialogue» with the dead and with the feelings of abandonment that their loss deepens in his already traumatized psyche.⁸ It would seem that for Ledgard no reconciliation with loss is possible, no room to accept that the absence of the other is in actuality an estrangement of the «I» with itself.

Psychoanalysis teaches us that in actuality, the death of the loved one is also the death of the I, or at least of one of its constitutive parts. To mourn entails recognizing the dual nature of the loved one, of that individual being «an inner possession, component of our own ego» but also «a stranger, even enemy» (Freud 298, qtd. in Nixon 231). Ledgard cannot wrestle with this realization, with the need for a sense of compassion towards the self in pain that begs us, again, in psychoanalytic terms, to «embrace the aggression required 'to kill the dead' (Lagache 1938) by severing our bonds with them but also to confront the hatred that is harbored against the loved ones in life» (Nixon 230-31). In other words, Ledgard cannot accept the dual nature of the ties that bind the parts of his self together (love and hatred) nor can he peacefully accept how vulnerable his incapacity to mourn (of not being able to «kill the dead») makes him feel. The film illustrates how unfathomable it is for his psyche to stabilize those tortuous feelings in any other way than by misguidedly exerting the same torment on his victim in a god-like, omnipotent fashion. This, of course, is a pathological and hurtful re-interpretation of the self's capacity to «remake» the world in more livable terms. For as Butler wisely points out, we cannot reconfigure the world so that «I become its

⁸ The film indirectly tells us a story of motherly love and abandonment that Almodóvar uses to contrast the psychological upbringing and pathologies of victimizer and victim. Robert's bonding with Marilia (his actual birth mother) never took place for, despite being placed in her care at birth, he was brought up to believe he was the biological son of another woman (the wife of her lover, Robert's biological father) who, in turn, did not love him. Marilia compensates for the secrecy and makes Robert her life project in contrast to her relationship with her first child, Zeca, whom she abandons to his luck on the streets of Brasil. This version of sacrificial motherhood will take a Lorquian twist later in the film when Marilia makes her blood the origin of the madness that dominates both of her sons, she too blinded by and complicit with the same logic of identity that torment her sons and make them who they are. On the other hand, Vicente's mother (Susi Sánchez) is also a somewhat traditional version of the mother on emotional grounds (intuitive and compassionate with the son) but her strength comes from a different source, from a different set of (gender) politics. Indefatigably loyal, there is a fluidity between mind and heart in her character, an internal strength and richness, a psychological border between mother-son that makes her less of a prisoner of maternal normativity and more of a woman, a successful small dress shop owner, who mourns her missing son.

maker. That fantasy of godlike power only refuses the ways we are constituted, invariably and from the start, by what is before us and outside of us» (3). Ledgard has closed every door, severed every tie with all things external not directly in his control, and undeniably made the paradigm of supreme authorial power or hypermasculinity his own death sentence. It will take Vicente-Vera's courage and gun to liberate them both from this closed circuit structure of violence. And it is Almodóvar's masterful filmmaking and reflections on the psychic architecture of gender identity that put this all into play.

CELLS OF DOMINATION, METAMORPHOSIS, SPACES OF SURVIVAL

If the captor's logic leads to the destruction of the individual behind the project of domination, the logic of the prisoner-survivor follows a strikingly different path in this film. In both literal and socio-symbolic terms, *The Skin I Live In* suggests that survival depends on a sophisticated and malleable notion of the self, one that the character Vicente-Vera develops over the course of his captivity thanks to the world of artistic creation. Here Almodóvar looks for inspiration and pays tribute to the work of sculptor-painter Louise Bourgeois and her incursions into the explorations of gender identity, the malleability of the body, and the nexus memory-trauma. There are many cues taken from Bourgeois's oeuvre, especially from her studies of the female body and emotional trauma and her visualization of inner psychic space as that of a «cell». Almodóvar stages captivity and confinement in *El Cigarral* by having his characters traverse spaces that are conceived as prison-like enclosures, spaces that, in turn, become spatial representations of the compartmentalization of the emotionally complex registers of identity.

Spatial categories play a significant narrative and conceptual (cognitive) role in *The Skin I Live In*. In a Foucauldian sense, this space on the outskirts of Toledo is conceived as a site to explore the violence of normativized gender identity, a heterotopia of sorts that allows the filmmaker to scrutinize in great detail the trauma of sexual violence, the brutality of body and gender normativity, and the usefulness of art as an epistemology of survival. Following Foucault, on a broad psycho-social scale, *El Cigarral* operates as a site where this violence is exposed given how the space functions as: (1) «a system of opening and closing that isolates it and makes it penetrable at the same time» (26): the coming and going of Ledgard, of his team of assistants, the arrival of Marilia, of Tiger-Man, Vicente-Vera's escape; (2) a space that is *other*, i.e., «as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled» (27): painstaking functional and aesthetic order present in every room both inside the living quarters and

the surgical and laboratory spaces; (3) a play with time (26): linearity turned into circularity (Ledgard's psychic state of revenge and mourning, Marilia's Lorquian motherhood), advancement turned into suspension (Vicente-Vera's captivity); and (4) a juxtaposition of spaces that are incompatible (25): the surgical and laboratory space, the bedroom of surveillance and cure, the kitchen of isolation, nourishment, control, and memory; movement as confinement and freedom; space as psychic and physical.

Following Bourgeois, Almodóvar also uses these spatial and conceptual heterotopias (or realms where socio-symbolic meaning unfolds and collapses) to create «cells» or encapsulated spaces that metonymically exhibit, through the enclosed objects, variant aspects of pain (physical, psychological, emotional)⁹ that audiences can only engage in voyeuristically. On a smaller scale, both artists displace onto the elements that compose their spatial compositions, the history of trauma behind the objects as they exhibit particularly meaningful moments in the individual's interiorization of identity and its normativized cultural violence. However, if Bourgeois' cells are dark and cage-like exhibits of psychic interiority, Almodóvar is attracted instead to the underlying violence in beauty. Hence, the majestic scenes of glass enclosures and close-ups of medical and laboratory subjects where objects and instruments are conferred a special life and meaning as if elements in an aesthetic composition, or Vicente-Vera's bedroom, art and yoga studio, and lieu de mémoire, where the tormented body and psyche wrestle with identity, agency, and violent encapsulations of the self through body posture, writing, and sculpture. These are voyeuristic spaces that fascinate and terrify us, that function at times as if they were curiosity shops, but, like in the case of Bourgeois' cells, contain objects and people that are «encapsulated in a structure that, with its obvious references to the solitary habitation of prison, monastery, or hospital suggests confinement, suffering, and reflection» (Morris 16) (figures 3 and 4).

⁹ In her words: «I wanted to create my own architecture, and not depend on the museum space, not have to adapt my scale to it. I wanted to constitute a real space which you could enter and walk around in» (Morris 71). See *Cell (Choisy)* (1990-3), *Cell (Clothes)* (1996) or *Cell (Eyes and Mirrors)* (1989-93) as examples of the confinement of objects within particular signifying spaces. Commenting on her *Cell*, (*You Better Grow Up*) (1993), Bourgeois writes, «It has overtones of a jail and its occupant, of the inescapable; it also has overtones of the biological cell. [...] First there is fear, fear of existence. Then comes a stiffening up, a refusal to confront fear. Then comes the denial. The terror of facing ourselves keeps us from understanding and subjects us to the repetition of acting out. [...] Through self-knowledge we recognize and understand the mechanisms of our fears. We cease being dependent on the unknown and the acting out stops. The goal is to become active, and to take control. Until the past is negated by the present, we do not live» (Bernadac and Obrist 231-232).



Figure 3: Louise Bourgeois: Peaux de lapins (2006)



Figure 4: Louise Bourgeois: Domestic Incidents (2006)

Captor and captive lay at the opposite ends of this experience of confinement and reflection. I previously argued how Ledgard was being held captive, in his own way, by a system of normative exigencies that dominated the composition

and outcome of his emotional universe. Despite being the «master» of his home and gatekeeper of the borders of his psychic and physical spaces, Ledgard cannot maneuver within his identity because he is trapped within a traumatic framework that is predicated on a model of gender normativity and its psychic devastation, when transformed into a pathological state of being. On the contrary, Vicente-Vera substitutes this gnoseologic framework of trauma for one of understanding and vulnerability through the practice of art. He finds the strength to convert his prison-cell into a space of what Bourgeois terms «friendly silence» (Morris 30), i.e., of artistic labor, of the transformation of fear into knowledge, of the merging of «physical, emotional, and psychological states» (Morris 41) into works of art. This provides Vicente-Vera with a new set of epistemological references because the artwork allows him-her to develop an interior life that helps this captive understand that identity is malleable, multiple, biomorphic, like his new body and the Bourgeois artwork that so captivates him. It also helps Vicente-Vera understand that by creating, i.e., by «doing», one «undoes» in order to «redo» (Bourgeois' leitmotiv and transformational grammar).

The Skin I Live In explores the collapse of meaning around the categories of gender, more specifically the erosion of categorical differences (like those of male and female) and the type of psychic restructuring, undoing, (and trauma) this can entail. It easily follows that Almodóvar would have a character in the film attracted to an artist who has made the questioning of these complex boundaries central to her work throughout her career. For example, one of Bourgeois' most celebrated pieces, *Fillette* (1968) (figure 5), is an early sculptural work that blurs the distinction between male and female. Curator Frances Morris describes the sculpture as exhibiting a «vaginal opening at the foot of the shaft and between the two testicles [that] forces male and female to merge» (Morris 146). Bourgeois proposes a psychic and corporeal rewriting of the body that Vicente-Vera is instinctively attracted to on a conceptual and deeply personal level given the violence he is trying to overcome. However, in addition to the intellectual probing he sees at work in her artistry, Vicente-Vera is also spellbound by its materiality (like his own), the fact that her pieces are executed in mediums and materials that are less rigid, more fluid, more unpredictable, more unconventional and problematic for sculpture such as wax or cloth, materials that beg imperfection, materials that open and fracture, materials that break the usual cognitive boundaries and allow for readjustments. Morris has astutely explained that, «in place of a language of construction, her creations begged a vocabulary of evolution, metamorphosis, and indeterminacy» (Morris 13-14). And this is what Vicente-Vera finds so captivating, for there is an obsession in Bourgeois work with the mutability of form, with transformation and metamorphosis, hence granting her «the poetic license to *de-nature* imagery with an abandon and a feeling for the unexpected rightness of the 'wrong' pairings or permutations that precious few artists can boast» (Morris 28).



Figure 5: Louis Bourgeois: *Fillette* (1968)

It is this idea of «becoming», of transformative identity, of exhibiting masculinity and femininity as a natural biomorphism and continuum that makes Bourgeois' work feel like self-portraits to Vicente-Vera. Flipping through the three cable channels that connect him-her with the outside world, Vicente-Vera, finds a documentary on the work of the artist and is immediately enthralled by the images of her contemporary fabric creations, especially those of the pieces, *Seven in Bed* (2001) (Figure 6), *The Couple IV* (1997) (Figure 7), and *Single III* (1996) (Figure 9) that are highlighted on the television screen (Figures 8 and 10).¹⁰

¹⁰ In Linda Nochlin's words: «Not merely the 'erotic' but actual physical coupling between a man and woman or several of each—also make their appearance in recent cloth works by Bourgeois. *Couple IV* (1997) may be said to explore the dubious joys of the prosthetic-erotic: one of the two sinister, enlaced, black-clothed bodies has a fully articulated, laced up, neatly-carved wooden leg strapped on to his/her thigh. Neither has a head, and the blatant perversity of the piece is enhanced by its presentation in wood and glass Victorian vitrine, as though these were specimens of some exotic, vanished, more brutal race of beings» (194). She describes the other fabric piece, *Seven in Bed* (2001) as a «multifigured work in pink fabric, employing seven overheated, sexually ambiguous figures going at each other on a white mattress. The heads, however, don't quite add up—some lucky creatures seem to have more than one and are kissing in two directions at once. Certainly, *Seven in Bed* incarnates a utopian dream of the old and post-sexual: all you can get, all at once, all in the same bed. What could be more spectacular evidence of the sexually powered inventiveness of Bourgeois' old-age style?» (194). *Single III* is another powerful fabric piece of a dual headed figure with both masculine and feminine sexual attributes and mutilated arms.

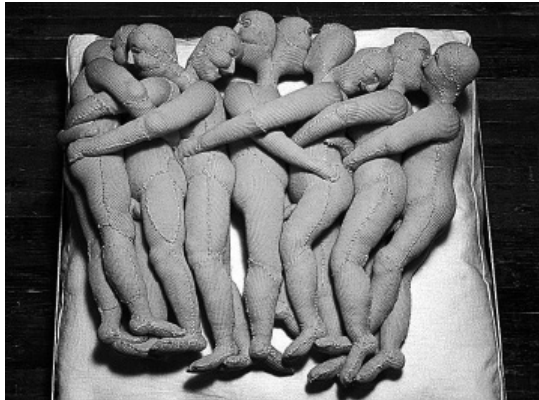


Figure 6: Louise Bourgeois: Seven in Bed (2001)



Figure 7: Louise Bourgeois: Couple IV (1997)



Figure 8: Vicente-Vera and Couple IV



Figure 9: Louise Bourgeois: Single III (1997)



Figure 10: Vicente-Vera, body duality, and Single III

If at first Vicente viciously needed to shred the dresses that were offered to him as signs of the new gendered embodiments that were expected of him as Vera and make them disappear (recall the violent force of absorption of the snake-like central vacuuming system in his room), it is through the artwork that he finds a place of resolution, of working through the trauma, of recuperating those shredded pieces, and regaining for himself an interior life that only he controls. In his captivity, Vicente-Vera learns that he possesses two spaces of boundless power: time («time lived, time forgotten, time shared»—Bourgeois in Bernadac and Obrist 362) and art, and that both are inexorably tied together as time (his life) is his art, the source of the struggle with creation. Vicente-Vera learns that it will be through making that he will find a place for peace in his psyche for a free being is an impenetrable space, locked away, seclude, but in direct communication with his hands, with the Bourgeois-like imitations that explore concepts of identity, its borders, its malleability, and the literal and hidden cultural and internal violence that are revealing themselves to him in his captivity. In this film, art is

peace, empowerment, self—and world knowledge, and especially a new logic of being that, yes, «does, undoes, and redoes». In Bourgeois' words: «What does time inflict—dust and disintegration? My reminiscences help me live in the present, and I want them to survive. I am a prisoner of my emotions. You have to tell your story, and you have to forget your story. You forget and forgive. It liberates you» (Bernadac and Obrist 362). The story Vicente-Vera finds that art facilitates for him is that of the story of the «skin he lives in», of how and why that came to be, and of the kinds of «undoinings» of that skin and «redoings» of the he-she this individual has had to embrace in order to survive.

If we take notes so we don't forget, what is Vicente-Vera trying to remember on the room of his dormitory-cell? Images of yoga postures, of his-her gateway to peace and the inner-self, the number of times she smoked opium to forget, the number of times he took deep breaths so that he could keep on resisting, a journal of the captivity, a wall of meaning, written in black, with Chanel facial crayons, an undoing and recycling of her «feminine tools» with the hope of keeping track of time, of not forgetting who he-she is, a reconfiguring of the pronouns that make up this individual's I (Figure 11).



Figure 11: Vicente-Vera's wall diary of captivity and survival

Amongst the markings a careful viewer would catch images of the work of Bourgeois' wonderful «Femme Maison» (Figures 12 and 13) which depicts the biomorphic body of the house-woman, her head securely hidden inside the structure of the home, her naked body vulnerably exposed, highlighting the complicated and sometimes tortuous relationship between women and home and Vicente-Vera's physical and psychic entrapment of identity.

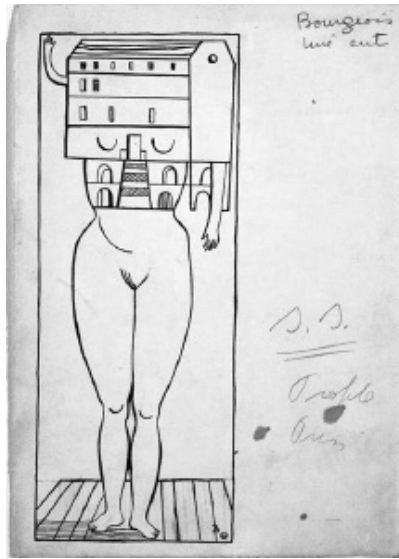


Figure 12: Louise Bourgeois: Femme Maison (1947)



Figure 13: Louise Bourgeois: Femme Maison (1994)

Vicente-Vera's wall diary is his route towards understanding the architecture and grammar of his I (past and present) as he sorts through what his new body will mean in terms of his history and future. If his wall is a documentation of trauma, metamorphosis, inner secrets, and routes of survival, it also follows that, in this context, memory, writing, and creating are mostly about forgetting, editing, and survival. In «The Lining of Forgetting», Xandra Eden writes how in 1983, French filmmaker Chris Marker pronounced, as his alter ego Sandor Krasna, in *Sans Soleil*: «I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We do not remember. We rewrite memory much as history is rewritten» (20). Are Vicente-Vera's wall, his artistic artifacts, moments in this metamorphosis of time and self-identity? Will his past serve as an imperfect anchor to his inner reformulation? Is there a way home? Can art, the manipulation of form and material, the materialization of memory and experience, show him a way towards healing?

Surrounded by books on Bourgeois work, pieces of fabric, and clay, Vicente-Vera undertakes reformulations of the body, materializations of fear, incarnations of violence to the aesthetic realm in order to initiate that journey. One could speculate that Almodóvar's prisoner is especially attracted to Bourgeois' fabric pieces and heads because of their roughness, grotesque stitching, and unfinished appearance. For example, in the case of her heads and portraiture, despite this genre's association with «naming», i.e., with «conveying recognizable aspects of a person's unique character [...] Bourgeois' concerns are with rage, suffering, and vulnerability» (Nixon 120) hence making her appeal universal. The heads are «notably sophisticated in construction, physically convincing but finished with a degree of deliberate crudeness so that they create the impression of hastily bandaged victims of fire or creatures shaped by horrific facial surgery» (Nixon 120) (Figure 14).



Figure 14: Louise Bourgeois: Untitled (2002)

On the surface, the connection with Vicente-Vera's transformation would be clear: the perfection that Ledgard has obsessively engrained on Vicente's skin has transformed itself into the erasure of a crime and annulment of Vicente's subjectivity, hence, the fabrication of «Vera». Bourgeois' work, its calling attention to the messy craftwork, to the unfinished edges, to the ugliness behind the mask, points beyond the surface of perfection to the uneven subjectivity that lies behind. As Mignon Nixon insightfully explains, «Within these blasted physiognomies some details are oddly precise, such as carefully parted lips which reveal vulnerable interiors, and eyes which either return or dispel one's gaze» (Nixon120). And this is the power that this work has over Vicente-Vera, in that it confirms for him that he is much more, so much more, than the orifice implanted on his body, the physical and cultural scar that he obsessively tries to «undo» and «redo» in his clay faces, rag people, and drawings. There is an inner life that can only be made visible by focusing on the scars, on the «grotesque handiwork» of the bodies made in fabric (Figures 15 and 16). The carnal skin of the fabric, this artistic epidermis, needs to be harsh and crude so that it can serve as a «punctum» (Barthes 27) of the past and anchor for the present. The assembling of the body, its rough stitching, the cutting, the piercing, are all reminiscent of Ledgard's activities in the laboratory, of his god-like work, of his believing he was creating a new life as he changed the sex of Vicente. In the case of Bourgeois:

[t]he woven skin that surrounds and covers the body or the head is the 'covering' through which the artist speaks, the 'mask' with which she communicates the subject is not there, but that sinks in the distance, although it still makes her suffer. The fabric is the surface over which passes her horror of self and disgust for life, but it is also the vehicle with which she tracks down her own identity. This means of obtaining another chance of life, with which to put back together the fragments of herself that loneliness and abandonment had scattered. (Celant 18).



Figure 15: Vicente-Vera and the exploration of the inner I



Figure 16: Almodovarian homage to Bourgeois' grotesque handiwork

There is a world of residues, of parts, of memories, that Vicente clings and cuts into, as if revealing through his clay forms, through his fabric clippings of dresses imposed, that by severing he can outline a perimeter for himself, achieve a psychic demarcation and mapping of the reconfigurations that will save him from insanity or from taking his life. This is no less than coming to terms with the type of psychosocial violence inscribed on the body in the project of normativity, in this particular case, the kind of symbolic learning demanded of the female in regards to her body and eliciting of desire. This discovered knowledge «queers» and «improves» on the old Vicente in that his new body pushes him into an unfamiliar, traumatic, yet imaginative place of understanding.

Vicente-Vera strategizes his freedom with this discovery and the internal strength it provides him and will use it against his captor in the last section of the film. After a frustrated attempt to escape ends in the terrible violation of his body when Zeca, the Tiger-Man (Roberto Álamo), confuses him for his ex-lover, Gal, Vicente-Vera learns that there is a particular kind of power that his new phallic embodiment of femininity offers him: seduction through the promise of sex, even if this involves his own physical pain for vaginal sex is new and discomforting, and is being experienced in a predatory fashion. When Ledgard finds his dead wife's ex-lover (his brother) raping his creation he first points his gun at Vicente, as if to revenge the pain and fury this re-enactment of the past conjures for him; instead he decides to opt for the present, his new creation and the cry for help her eyes invoke, and kills Zeca.¹¹ This is where Vicente-Vera's liberation begins, in

¹¹ Almodóvar describes the situation in these terms: «Mientras retira de la cama las sábanas empapadas de sangre, empapándose ella misma de la sangre que en algún momento fue suya, la sangre de su hijo Zeca, Marilia le explica a Vera que en su juventud engendró a dos hijos de dos padres distintos, pero que los dos nacieron locos. («Llevo la locura en las entrañas», confiesa). Locos, monstruosos y feroces,

the new complicity between captor and captive lived as if it were a relationship between lovers. Vicente-Vera will use to his advantage the fact that Ledgard has fallen in love with the «hetero-visual model of femininity» (Halberstam 95) that he embodies and plays out so convincingly, an illusion and faith in a model of identity that will culminate in the death of his two keepers and allow him to return to his own family dressed as Vera in the Dolce and Gabbana flower print dress that in some sense initiated this journey.¹²

WORKS CITED

- Almodóvar, Pedro. *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).
- Bernadac, Marie-Laure and Hans-Ulrich Obrist, eds. *Louise Bourgeois: Destruction of the Father, Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- Bourgeois, Louise. *Fillette*. 1968. *Artstor*. Web. 10 Aug 2013.
- . *Femme Couteau*. 1969-70. *Artstor*. Web. 10 Aug 2013.
- . *Janus Series*. 1968. *Google Images*. Web. 10 Aug 2013.
- . *Blind Man's Bluff*. 1984. *Google Images*. Web. 10 Aug 2013.
- . *Single III*. 1996. *Google Images*. Web. 10 Aug 2013.
- . *Cell (Choisy)*. 1990-93. *Google Images*. Web. 20 Aug 2013.
- . *Cell (Clothes)*. 1996. *Google Images*. Web. 20 Aug 2013.
- . *Cell (Eyes and Mirrors)*. 1989-93. *Google Images*. Web. 20 Aug 2013.
- . *Cell (You Better Grow Up)*. 1993. *Google Images*. Web. 20 Aug 2013.
- . *Seven in Bed*. 2001. *Google Images*. Web. 25 Sept 2013.

los dos hijos de Marilia vivieron y actuaron como unos desalmados y, al final de sus vidas, sus destinos paralelos les llevaron a encallarse contra el oscuro callejón sin salida que era el nuevo sexo de Vera. Un final idéntico para dos trayectorias tan diversas como las vidas del doctor Ledgard y Zeca, el bandido disfrazado de tigre» (155-56).

¹² It is important to note here that the exchange of actual male and female bodies that has taken place in the film for the character of Vicente-Vera is what adds another interesting layer to the issues of sexual identity and of bodies and skin. On the one hand, viewers know that the female body of Vera is that of actress Elena Anaya, hence adding to the narrative confusion (or not) of what transpires between Vera and Ledgard in terms of desire. Narratively speaking, within the diabetics of the film, we have a man (Vicente) whose naked body does not unveil the wound of trauma but instead the perfection of the voyeuristic pleasure of what is recognizably and conventionally female. We have (and don't have) a «failed» (non-normative) masculinity in the character of Vicente when he tries to have sex with Ledgard. Almodóvar's character is, of course, a transgression (the male-female), a «failed» heteronormative psychic structure but only in the fiction of the film, camouflaged as a transgression, when in narrative terms what we actually watch is a successful story of heteronormative desire in the most traditional sense (between a female actress and male actor), albeit, dressed in layers of ambiguity off the screen (Anaya's lesbianism, Banderas' heterosexuality) and on the screen as in the dream sequences keeper and captive diabetically share their first night together.

- . *The Couple IV*. 1997. *Google Images*. Web. 25 Sept 2013.
- . *Femme Maison*. 1947. *Google Images*. Web. 15 Jan 2014.
- . *Femme Maison*. 1994. *Google Images*. Web. 25 Sept 2013.
- . *Untitled*. 2002. *Google Images*. Web. 15 Jan 2014.
- . *Domestic Incidents*. *Google Images*. Web. 15 Jan 2014.
- . *Peaux de lapins*. *Google Images*. Web. 15 Jan 2014.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Celant, Germano. «Dressing Louise Bourgeois». *Louise Bourgeois: The Fabric Works*. Ed. Germano Celant. Trans. Christopher Evans. Milan: Skira editore, 2010. 13-25.
- Eden, Xandra. «The Lining of Forgetting». *The Lining of Forgetting: Internal and External Memory in Art*. Ed. Xandra Eden. Greensboro, NC: Weatherspoon Art Museum, 2008. 18-32.
- Fouratt, Jim. «NYFF 2011 *The Skin I Live In* Q & A with Pedro Almodóvar, Antonio Banderas, Elena Anaya». *YouTube*. YouTube, LLC. 18 Oct 2011. Web. 15 Aug 2013.
- Foucault, Michel. «Of Other Spaces». Trad. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16 (1986): 22-27.
- Freud, Sigmund. «Thoughts for Times of War and Death». *The Standard Edition*. Ed. James Strachey. Vol. 14. London: Hogarth Press, 1974.
- Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke UP, 2011.
- Harrang, Caron. «Psychic Skin and Narcissistic Rage: Reflections on Almodóvar's *The Skin I Live In*». *The International Journal of Psychoanalysis* 93 (2012): 1301-1308.
- Lagache, Daniel. «Pathological Mourning». [1956]. *The Works of David Lagache: Selected Papers, 1938-1964*. Trans. Elisabeth Holder. Karnac: London, 1993.
- Lebovici, Elisabeth. «Is She? Or Isn't She?» *Louise Bourgeois*. Ed. Frances Morris. New York: Rizzoli, 2008. 131-137.
- Martín, Annabel. *La gramática de la felicidad: Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Libertarias/Prodhufti, 2005.
- Morris, Frances. «I Do, I Undo, I Redo». *Louise Bourgeois*. Ed. Frances Morris. New York: Rizzoli, 2008. 11-17.
- Nixon, Mignon. «Psychoanalysis Louise Bourgeois: Reconstructing the Past». *Louise Bourgeois*. Ed. Frances Morris. New York: Rizzoli, 2008. 228-233.

FILMOGRAPHY

Almodovar, Pedro. (director). [película] *La piel que habito*, Madrid: El Deseo S.A., 2011.



CRISTINA MOREIRAS-MENOR¹

University of Michigan - moreiras@umich.edu

Artículo recibido: 10/01/2014 - aceptado: 13/02/2014

LABERINTO DE PASIONES: LÓGICAS DE MERCADO GLOBAL Y SIMULACRO IDENTITARIO²

RESUMEN:

Este trabajo explora la condición posmoderna y la cultura del espectáculo, desde los parámetros de la igualdad y la indiferenciación identitaria, como la base de la entrada de Almodóvar en la red del imperio de la globalización. Desde el análisis de *Laberinto de pasiones* (1982), se explora la puesta en escena del simulacro y la parodia como modos de historicización del presente. Ellos establecen la posibilidad de cuestionar los fundamentos de los discursos sociales y culturales sobre los que se erige la formación del sujeto en el marco de una modernidad salvaje que sigue al cierre nacional(ista) de un país y a su entrada en la realidad global.

PALABRAS CLAVE: Identidad, espectáculo, desideologización, deshistorización, simulacro.

ABSTRACT:

This essay examines the postmodern condition and the culture of the spectacle from the perspective of identitarian indifferenciation and equality, as a means of analyzing Almodóvar's relation to the global empire of capital. Via *Laberinto de pasiones* (1982), the essay understands parody and the simulacrum as two privileged forms for historicizing the present. They establish the possibility of questioning the grounds of social and cultural discourses that forge subjectivity within the frame of a savage modernity that responds to the nationalist closure of Spain.

KEY WORDS: Identity, spectacle, de-ideologization, de-historization, simulacrum.

¹ Cristina Moreiras Menor es profesora de Estudios Ibéricos (literatura española y gallega y cine) y de Estudios Feministas. Es autora de dos libros, *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática* (2002) y *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (2011). Está trabajando ahora en dos manuscritos, uno sobre literatura gallega y la cuestión del nacionalismo y otro sobre el concepto y la representación del sujeto político.

² Este ensayo, en forma levemente revisada, ha aparecido como parte de un capítulo de mi libro *Cultura herida*. La publicación presente me ha dado la posibilidad de rescatarlo y conectarlo más directamente con los estudios sobre Pedro Almodóvar. Mi enorme agradecimiento a Cristina Martínez-Carazo por aceptar esta propuesta, y por su enorme paciencia con mis retrasos.

En 1992 España celebró su nuevo estatus internacional con una serie de acontecimientos públicos: los juegos olímpicos de Barcelona, la celebración del quinto centenario del viaje de Colón a las Américas, la Feria mundial de Sevilla y la nominación de Madrid como 'capital europea de la cultura'. La función de estos acontecimientos se percibió en España y en el extranjero como cultural y simbólica. Fueron explícitamente pensados para celebrar la entrada de España en la modernidad, en la nación-estado de la Europa democrática, para marcar el fin de un período de transición política (y de incertidumbre) y la finalización de un proceso económico, político y social iniciado en los años setenta. Estos acontecimientos fueron altamente exitosos en términos de participación de los españoles y de publicidad internacional. (Helen Graham y Antonio Sánchez)

En este trabajo me interesa indagar la cuestión de la identidad posmoderna que empieza a ser un proceso social importante a comienzos de los años ochenta y que culmina, como bien dice el epígrafe, en 1992, año celebratorio en la España democrática. Es este proceso de transformación identitaria el que abre a España a los mercados globales al mismo tiempo que los mercados globales se abren a este país hasta entonces aislado bajo el horror franquista al verlo ya separado de una tradición rancia y pre-moderna. Quizás sea este uno de los aspectos que convierte a Pedro Almodóvar, ya desde los inicios de su carrera cinematográfica, en un director realmente «global» incluso cuando parece tratar aspectos muy locales, ya que lo ubica en lo que los filósofos y críticos culturales han concebido como rasgo caracterizador de la condición postmoderna: una posición identitaria múltiple e indiferenciada ligada a lo que se ha dado en llamar la espectacularización de la realidad que viene de la mano del imperio de los mercados globales como modo de experimentar la vida social. Si acudimos a David Harvey, él nos recuerda:

The process of neoliberalization has, however, entailed much 'creative destruction', not only of prior institutional frameworks and powers (even challenging traditional forms of state sovereignty) but also of division of labour, social relations, welfare provisions, technological mixes, ways of life and thought, reproductive activities, attachments to the land and habits of the heart. In so far as neoliberalism values market exchange as 'an ethic in itself, capable of acting as a guide to all human action and substituting for all previously held ethical beliefs', it emphasizes the significance of contractual relation in the marketplace (3).

En 1982, cuando Almodóvar estrena su *Laberinto de pasiones*, España estaba saliendo de un intenso cierre nacional y se abría, por primera vez en décadas, a una nueva realidad cuyo horizonte estaba más allá de sus fronteras nacionales (y nacionalistas), las únicas que imperaban entonces como herencia del franquismo. España se abría paso a la postmodernidad, al neoliberalismo y al imperio del ca-

pitalismo y del consumo como formas de organización de la vida social y, en este contexto, a una reevaluación radical de su sentido de 'ser' sujeto, 'ser' español, 'ser' en general; se producía en aquel entonces una reflexión cultural importante sobre el concepto y sobre la experiencia de la identidad y, desde esa experiencia, comenzaban a emerger realidades identitarias otras, antes ocultas bajo un férreo aparato represor. En este contexto, aparecen en la esfera social lo que *Laberinto de pasiones* tematiza con inteligencia y acierto: la dislocación de la hasta entonces estable y hegemónica identidad española, la posición heterosexual como única legítima (y legal) forma de experimentar la sexualidad; a partir de su «destrucción creativa» el filme convierte la heterosexualidad en una posición identitaria (cargada de significación social) que emerge paródicamente (la heterosexualidad es la consecuencia de la resolución de un trauma) como consecuencia del mercado globalizador y neoliberal con el que la película abre y cierra su historia —el Rastro y el avión con el que se lleva a los protagonistas a la isla Contadora— desde el que desafía las formas tradicionales de experiencia identitaria y sexual³.

Pedro Almodóvar es sin duda pionero en el proceso de re-significación identitaria por el que pasa la España de la transición y uno de los cineastas que con mayor acierto abre espacios que articulan e instalan en los nuevos imaginarios sociales españoles la supremacía de la pluralidad de las diferencias. Sus filmes, sin lugar a dudas, se construyen bajo la tensión desestabilizadora de la diferencia y la yuxtaposición siempre en movimiento de una multiplicidad de posiciones del sujeto, ninguna de las cuales se presenta como dominante o modelo, sino que por el contrario ocupan espacios centrales o marginales en un constante movimiento de desplazamiento. En esta 'precariedad' de posiciones es donde muchos críticos encuentran la debilidad de su cinematografía, a pesar de ser uno de los valores que lo convierte en el más internacional y global de los cineastas de la península, mientras que otros críticos, entre los que me encuentro, ven en esta tensión entre posiciones identitarias precarias su mayor logro puesto que en ella se asienta no sólo la marca globalizadora de sus filmes (su condición post-moderna), sino también la preocupación que podríamos considerar política de este director⁴. Lo que es evidente es que Pedro Almodóvar hace de la pluralidad

³ La bibliografía sobre Almodóvar es enorme y queda fuera de mis posibilidades y del objetivo de este trabajo hacerme cargo de ella. Sólo notar a alguno de los que menciono a lo largo de estas páginas: Marsha Kinder, Paul Julian Smith, Brad Epps. Mención merecida y recomendable de lectura son el ya clásico volumen de Kathleen Vernon y Barbara Morris y el más reciente número monográfico de la revista *Letras Peninsulares* sobre Buñuel y Almodóvar, editado por Cristina Martínez-Carazo y Javier Herrera. También querría mencionar el interesante y muy útil como documento de archivo *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos* de Cristina Martínez-Carazo.

⁴ Paul Julian Smith es uno de los críticos que piensa la producción cinematográfica de Almodóvar desde la existencia de una postura política, quizás oculta bajo las estéticas posmodernas, pero no por ello menos valiosa. El crítico inglés construye su análisis a partir de la atención tanto hacia los temas y las

de las diferencias, y de la constante interrelación entre ellas, parte fundamental de su producción y a ella se debe, en una importante medida, ese enorme éxito que le ha llevado a convertirse en el representante más reconocido de la España posmoderna que se quiere exportar al resto del mundo. Marsha Kinder se refiere a él como el «auto-elegido director laureado de la era socialista» (3) capaz de «establecer una sexualidad móvil como el nuevo estereotipo cultural de una España socialista hiperliberada y de ahí [capaz] de generar una combinación estratégica de recuperación histórica, reinscripción sexual y transfiguración comercial» (3). Almodóvar, desde su trabajo con la pluralidad identitaria y sexual, y con el imaginario postmoderno que guía sus películas (desde lo estético-el pastiche, el collage, el camp y el kitsch, la espectacularización de la realidad-hasta lo político-consumismo, hegemonía del capital, etc.) se establece así como figura paradigmática de la España de la posmodernidad y, en consecuencia, como el artista más global del escenario cultural contemporáneo.

En este contexto destaca su película de 1982 *Laberinto de pasiones*, no sólo porque se produce en el momento preciso de una transición de la España premoderna e insular a otra posmoderna y global, de un país dominado todavía por el fantasma de la dictadura (corporeizado en el golpe de Estado producido sólo meses atrás), sino porque en ella, adscribiéndose a la estética de la posmodernidad y de la cultura del espectáculo como modo de relación, se ponen en juego, se cuestionan y deconstruyen paródica pero seriamente los discursos a través de los cuales los ‘nuevos’ españoles de los ochenta llevan a cabo los procesos de identificación que los convertirán en ciudadanos del mundo y ya no exclusivamente de un nación aislada. La ‘destrucción creativa’ que menciona Harvey se hace prota-

narrativas de los films como hacia sus técnicas cinematográficas. Desde su análisis intenta destruir la opinión generalizada de que el trabajo de Almodóvar es ‘apolítico’ y ‘ahistórico’. Así afirma en la introducción a su *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*: «Lo que espero mostrar, sin embargo, es que tales puntos de vista surgen de la ignorancia o de la indiferencia al contexto español en el que este trabajo ha sido producido. Los extranjeros no pueden esperar que Almodóvar se suscriba a las formas de resistencia que se desarrollan como respuesta al triunfo de los derechos ingleses y americanos de los ochenta; y si son serios en el respeto a la diferencia cultural deben poner más atención a una nación cuyo entendimiento de asuntos como género, nacionalidad y homosexualidad puede muy bien ser más sofisticado que los suyos. En su celebración de la fluidez y la ‘performance’, en su hostilidad a las posiciones fijas de cualquier índole, Almodóvar anticipa esa crítica de la identidad y la esencia que más tarde se volverá tan familiar en la teoría académica feminista, en las minorías y en la teoría ‘queer’» (3). Por su lado, Alejandro Yarza en su magnífico libro *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad ‘camp’ y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, mantiene que la estética *camp* sobre la que la producción de Almodóvar se asienta es utilizada como el discurso que recicla, precisamente, aquellos elementos estéticos de los que el franquismo se había apropiado para nacionalizar y homogeneizar la cultura española dentro de su propia ideología. El reciclaje almodovariano propone, según Yarza, un nuevo modo de entendimiento del referente social y a partir de él da cuerpo a un nuevo sujeto social, a un «sujeto emergente... que no es ‘unificado’ ni ‘dividido’ como pretendía la derecha franquista o la izquierda marxista bajo la dictadura, sino múltiple y contradictorio» (33).

gónica en esta película para mostrar cómo incluso un valor tradicional que estaba en la base de la identidad española más recalcitrante, la heterosexualidad y la monogamia (el sexo para la reproducción), ya no se corresponde a los procesos de formación y experiencia identitaria del presente. Ahora estos «nuevos» deseos e imaginarios son conscientemente elegidos y tienen su origen en una dialéctica subjetiva que se permite elegir y cambiar a placer, destruir y construir y, sobre todo, marcar a sus sujetos desde la realidad del mercado, del consumo y de los discursos identitarios traídos del mundo más allá de las fronteras españolas.

La película sale a la luz en un momento en el que la producción cultural, los modos de comportamiento y, sobre todo, sus procesos de identificación, muestran una actitud **aparentemente** desideologizada y fundamentalmente des-historizada (solo interesa el presente que se experimenta desde un vacío relacional con la temporalidad histórica) como respuesta, precisamente, al desencanto en el que los procesos políticos y sociales les han sumido. La dominante cultural que ahora se impone y consume masivamente en clara oposición a las últimas décadas de la historia de España está constituida por el dominio de la apariencia, de la imagen y por la mirada a los mercados internacionales. En abierta oposición a la realidad de los años franquistas, la España de los 80 se comienza a exportar a los mercados nacionales e internacionales como la España del exceso: lo que había estado reprimido y prohibido aparece en la escena en todo su esplendor. Almodóvar expresa en sus películas la absoluta oposición a la máxima franquista de «no hemos venido a regalarnos con la vida ni a disfrutar de esta paz que muchos burgueses aman» (Martín Gaité, 23)⁵. En este contexto triunfa internacionalmente el movimiento cultural de «la Movida», auspiciada masivamente por el enorme impulso económico y publicitario de las instituciones culturales y políticas de entonces: el Ministerio de Cultura y Educación y la alcaldía de Madrid bajo el liderazgo de Tierno Galván. Tanto el movimiento cultural de estos años en el que se inicia y se afianza Pedro Almodóvar y que supone la epifanía de la nueva cultura espectacular como la producción cultural que le continúa, abren espacios donde se representan y se hace protagonista por primera vez la pornografía (el llamado fenómeno del destape), la adicción a las drogas, la fascinación por la violencia espectacular y la violencia racista y nacionalista⁶. Puesto que la nuestra viene a ser ya una sociedad integrada en el sistema del capitalismo tardío, y por tanto dominada por la lógica del consumo, serán estos «objetos de consumo» los que pasen a modelar las identidades del ciudadano. Como consecuencia de

⁵ Palabras citadas por Martín Gaité.

⁶ Para el análisis y la reflexión sobre la producción cultural de esta época puede consultarse, entre la amplia bibliografía sobre el tema, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* de Teresa M. Vilarós y *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*.

esta entrada en el capitalismo tardío, la relación tanto con el producto (violencia, pornografía, etc.) como con los medios de producción cambia radicalmente en la medida en que el proceso de identificación actual se realiza a través de la imagen, de la representación de esa imagen. El consumo, el vehemente deseo de europeización y ese progreso tardo-industrial al que nos acerca precisamente la nueva relación con Europa, hacen que España, «se abraza sin reservas a la nueva identidad cultural que le proporcionaba la cultura posmoderna, multimediática y multinacional» (Subirats, 20). Almodóvar se convierte en el primer y más interesante representante de este modo de representar los nuevos objetos de consumo.

De hecho, Almodóvar, número uno en el movimiento cultural y espectacular de estos años encarna en su producción cinematográfica la transformación de los españoles de ‘hijos de Franco’ a ‘hijos de la transición’. En este sentido su cine parte del interés fundamental por el presente y de ahí que el relato privilegiado de estas narrativas de los ochenta se centren en lo contemporáneo y en unos ciudadanos en proceso de devenir sujetos ‘modernos’. En palabras de Almodóvar, que tomo de Marsha Kinder: «Creo que mis películas ... representan ... esta nueva mentalidad que aparece en España después de la muerte de Franco... Todo el mundo ha oído que en España todo es diferente ahora ... Creo que en mis películas se ve cómo España ha cambiado, sobre todo, porque ahora es posible hacer este tipo de cine aquí» (4)⁷. El interés por el presente no significa, sin embargo, que el pasado esté ausente de su producción. Al contrario, como ha mostrado Alejandro Yarza, Almodóvar utiliza los elementos culturales, estéticos, sociales y religiosos con los que el franquismo imponía su imaginario socio-cultural específico. Si no hay presencia de la historia política en estas producciones sí hay, sin embargo, sobreabundancia de historia cultural para presentar oblicua y simultáneamente tanto el horror al que estaba sujeta la identidad nacional pasada como la celebración de las identidades múltiples presentes. En un deseo de liberar la historia cultural de sus ataduras ideológicas se articula precisamente la concepción ‘histórica’ de Almodóvar y su interés por lo que llamaríamos la historia del presente.

Los españoles de estos años, sumidos todavía en la perplejidad que supone la convivencia con formas antiguas no del todo desaparecidas (y cristalizadas en el golpe de Estado) y la abrupta entrada de esta modernidad ‘caótica’, abandonan sus preocupaciones políticas y sociales por otras más mundanas que adquieren connotaciones intelectuales o pseudo-intelectuales a través de su legitimación

⁷ Tomo la cita de la introducción a *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation* editado por Marsha Kinder. La entrevista original fue publicada, como su autora señala, en «Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar» publicado en la revista *Film Quarterly*.

como tales en los medios de comunicación (televisión, diarios, revistas)⁸. De este modo, telenovelas, programas de cotilleo, el fútbol y sus famosos, la pasarela con sus bellos y bellas protagonistas, los toreros playboys y pseudo-intelectuales etc., así como la literatura 'light' y de aeropuerto, pasan a ocupar los espacios culturales más prominentes, suplantando, en un giro nostálgico (la nostalgia posmoderna de Fredric Jameson) la vieja aristocracia que ahora se ve sustituida por el glamour de la pantalla y del mundo del espectáculo. La dominante posmoderna que se establece en estos años adopta su mayor expresividad en el cine de Almodóvar, en la literatura de Rossetti o Mendicutti, en la fotografía de Ouka Lele etc.⁹.

En este contexto socio-cultural, donde prima el interés por la experiencia del presente, *Laberinto de pasiones* construye su narrativa sobre un contrapunto crítico: por un lado reafirma y reproduce las lógicas dominantes de la posmodernidad (des-historización, des-ideologización, ausencia de impulso político, imperio de la banalidad, de la cultura del espectáculo y del consumo); por otro, sin embargo, transgrede y subvierte esas mismas lógicas al enfrentar los discursos hegemónicos culturales y exponerlos a su cuestionamiento, evidenciando así las rígidas estructuras sobre las que se asentaba la construcción del sujeto y la articulación de su deseo, haciendo que los rígidos cimientos sobre los que se construían las identidades se desmoronen. Transgresión y subversión están destinados así a deconstruir tanto las posiciones tradicionales del sujeto y las políticas identitarias sobre las que se sustentaba la identidad española como a poner en escena no sólo la precariedad de la estructura sobre la que se sustentan sino también los discursos que hacían de ellas algo sólido, serio e inamovible. Almodóvar construye su *Laberinto* como respuesta, y como alternativa, al cansancio ante el dominio de una (alta) cultura que ya no dice nada al consumidor, haciéndose eco de la afirmación de Jameson según la cual el posmodernismo se inicia desde «la erosión de la vieja distinción entre cultura alta y la así llamada

⁸ Eduardo Subirats establece la entrada de la modernidad del siguiente modo: «La modernidad ha sido implantada en España de lleno, con la mezcla peculiar de indisciplina y brutalidad inherente a un desarrollo industrial caótico, un urbanismo con escaso concepto de sus implicaciones humanas y sociales, así como de una transformación acelerada de las formas de vida, tan influenciada hoy por las agencias de publicidad ... Modernidad y modernización se han hecho realidad bajo los efectos espectaculares de una publicidad masiva que ha elevado ese eslogan a la categoría de acta legitimatoria, principio trascendente y promesa de salvación» (27).

⁹ De acuerdo a Jameson, este escenario posmoderno comienza a configurarse en el resto del escenario internacional en los años de posguerra, produciéndose su instalación definitiva en los años sesenta como resultado del nuevo orden social. En España esto no podrá ocurrir precisamente por el cierre al que el franquismo somete al país, retrasándose hasta finales de los años setenta y los años ochenta. A este respecto puede consultarse «Posmodernism and Consumer Society» y *Posmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. En relación a la cultura de la movida, a sus artistas, sus escenarios y sus tendencias, véase el reciente libro editado por William Nichols y Rosi Song, *Toward A Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*.

cultura popular o de masas» (1991, 2) y erigiéndose así en representación de la cultura popular como fuente primaria de conocimiento, y como modelo de identificación dominante. Recordemos que *Laberinto de pasiones* utiliza *Diez minutos*, la revista del corazón y el cotilleo, como tal fuente de información y conocimiento, mientras que parodia el psicoanálisis y el discurso científico (la medicina genética) para hacer de ellos los modelos de comportamiento y reproducción humana de la nueva clase social que domina la escena cultural española. Alejandro Yarza nos recordaba que Almodóvar responde en sus filmes tanto al deseo de «liberar [el] legado cultural y artístico del discurso fascista» (17) como simultáneamente a la necesidad de «distanciarse de la pasada herencia del puritanismo estético y moral producto de cuarenta años de una izquierda ortodoxa que había monopolizado la crítica cultural española» (27). *Laberinto de pasiones* es ejemplar en este sentido no sólo porque deconstruye la dinámica del deseo (señalando su propia imposibilidad de fijarse categóricamente) sino porque lo hace desde la absoluta desestabilización (irónica y paródica) de los discursos de poder, de subjetividad, de saber y de clase sobre la que estos se conforman. De este modo, y situado plenamente en las lógicas espectaculares, Almodóvar ofrece en este filme una mirada oblicua a la totalidad de la realidad; es decir, a las formas de dominio social y cultural que asientan la experiencia del sujeto contemporáneo. En este sentido, Yarza afirma:

El cine de Almodóvar parece querer resistir el objetivo último de la operación de sutura: la producción de un sujeto sumiso y unificado mediante la utilización de una serie de mecanismos cinematográficos que procuran la identificación del sujeto con el punto de vista de la cámara . . . Mientras que en el cine hegemónico la combinación de todos los elementos que constituyen el aparato cinematográfico—cámara, iluminación, sonido y montaje—suturan al espectador, en el cine de Almodóvar estos elementos se combinan para enfatizar las tensiones y las fisuras del texto cinematográfico. Por ello, su cine produce un efecto desfamiliarizador y evita la producción de roles sexuales estables, posicionando al espectador simultáneamente dentro y fuera del texto fílmico. (32)

Si aceptamos esta afirmación, *Laberinto de pasiones* deja de poder considerarse un texto frívolo sobre las ‘nuevas’ culturas de los ochenta (apolíticas, desideologizadas y deshistorizadas) para convertirse en una comedia que cuestiona los discursos tradicionales que todavía dominan, en 1982, el imaginario social español, pero apuntando hacia una realidad global que ya se encuentra firmemente asentada en los escenarios urbanos de las grandes capitales posmodernas, la de la cultura del espectáculo (capital, consumerismo). La película se construye, no olvidemos, a partir de la indiferenciación sexual y social donde cada personaje se intercambia, se confunde, se «consume» como sujeto identitario no fijado a posiciones sociales predeterminadas, pero sí expuesto, paródicamente, a los discursos

sos de formación de identidades sexualizadas (psicoanálisis), lejos de ser singulares (la medicina genética de la creación del clon). Veamos como se logra esto.

Laberinto de pasiones se organiza a partir de una doble estructura. Por un lado, presenta una historia típica de revista de corazón: el romance entre Riza, hijo homosexual del ex-emperador 'tiraní', que viene a España de incógnito para experimentar la modernidad por la que pasa el país, y Sexilia (Sexi), una atractiva mujer de su tiempo e hija de un famoso biogenetista dedicado a la reproducción asexual y clónica. Su reencuentro en Madrid (más adelante sabremos que su historia actual es en realidad continuación de una relación infantil cuyo final será traumático para los dos debido a la presencia de la madrastra de Riza) pone en marcha una serie de aventuras que culminarán en el deseo de monogamia por parte de la ninfómana Sexi y en el deseo heterosexual del homosexual Riza. Pero si bien la transformación de estos dos personajes aparece como un regreso a las formas más tradicionales de relación, aquellas ya establecidas por los viejos y tradicionales modos de comportamiento durante la 'pre-modernidad franquista', lo que esta poniendo en juego, en realidad, no esta tanto la identificación sexual o la elección de uno o varios compañeros de juegos sexuales como el cuestionamiento, desde una fiera parodia, de los discursos de formación de subjetividades, el psicoanálisis y la ciencia, y de las formas culturales donde se produce y se re-produce la expresión de la identidad. Tales discursos de formación y tales plataformas culturales son objeto de vaciamiento de significado y de su subsiguiente re-significación irónica.

Por otro lado, la estructura del relato fílmico se erige sobre una alegoría del sistema capitalista de mercado (el filme se abre en el Rastro), donde todo, incluso el deseo, es adquirible, intercambiable, consumista y donde todo, también el deseo y la identidad, tiene valor de cambio¹⁰. Así, junto a la historia de Sexi y Riza, nos encontramos con la del geneticista, padre de Sexi, un hombre plano, sin deseo sexual y obsesionado con la reproducción clónica de animales y humanos a través de la inseminación artificial (y por tanto asexual). Todo lo que acaba produciendo con su ciencia, el producto final de su conocimiento es, sin embargo, deficitario y monstruoso, hasta que interviene la sabiduría popular de las revistas del corazón y su principal consumidora, Queti, la hija del dueño de una tintorería, gran admiradora y, finalmente clon de la propia Sexi. Además, se narra también el complot de un grupo de terroristas 'tiranís' que intentan secuestrar al hijo del ex-emperador de su país y cuyo fracaso final se debe a que uno de ellos, Sadec, se enamora de Riza sin saber de antemano que es el personaje que están buscando. Estas historias paralelas se introducen en la narración central

¹⁰ Para un análisis del Rastro como lugar de intercambio véase el ensayo de Bradley Epps incluido en su libro coeditado, *All About Almodóvar. A Passion for Cinema*.

a través de la revista *Diez minutos* cuyo papel es informar a los personajes de los acontecimientos que están ocurriendo en la ciudad, además de servir como fuente de información científica a Queti, el personaje más popular, más pop, y el que acabará resolviendo todos los conflictos que componen el relato fílmico.

La trama del filme se construye, por tanto, a partir del tema de la reproducción (lo idéntico, lo asexual) y la identidad, esta última organizada desde cancelación, o desde la in-diferenciación, de la diferencia. Identidad, diferencia, 'sentido', se parodian y se vacían de contenido con el objeto de desestabilizar sus discursos fundacionales, su razón científica y su verdad. Psicoanálisis (discurso del sujeto y del deseo), Ciencia (reproducción asexual de sujetos 'copia', de clones) y nacionalismo (práctica constituyente de sujetos nacionales) se deshacen en su transformación en discursos eminentemente populares que los convierten en puros objeto del consumo.

Vemos, por tanto que la estructura del relato viene sustentada por la tradición folletinesca donde las identificaciones identitarias se producen a partir de las revistas del corazón, *Diez minutos*, se erige así como la fuente de saber de donde la comunidad extrae la información que le mantiene conectada al mundo. Pero la película se presenta también, siempre a partir de su estructura folletinesca, como una alegoría del mundo posmoderno y espectacular, es decir, de la sociedad que erige uno de sus principales valores en la ceguera absoluta a la diferencia, convirtiendo todo, y a todos, en lo mismo. La primacía de la imagen transforma a los sujetos en idénticos unos de otros (o con el deseo de ser idénticos) en la exacta medida en que estos se conforman a unos modelos identitarios basados en las lógicas del mercado y del consumo. «Capital is not a thing but a process» nos recuerda Harvey. *Laberinto de pasiones* se hace eco del capital subjetivo e identitario y lo muestra en su proceso de de-construcción y de ensamblaje desde lo nuevo. De ahí que el comienzo del filme se sitúe en el mercado de lo viejo, de lo usado (el Rastro) consumiendo lo nuevo y lo recién aparecido en el imaginario social español. Efectivamente, ya en la primera escena, donde encontramos en planos diferentes pero compartiendo espacio a Riza y Sexi, los dos consumiendo voyeurísticamente sexo, se establece el tema central de la película cuya presentación se realiza en diferentes niveles pero siempre conectados de forma yuxtapuesta: la reproducción asexual y la reproducción clónica; es decir, por un lado, la creación de sujetos sociales idénticos (sin marca de diferencia, por tanto) y, por otro lado, a través de la fertilización artificial (y sin contacto de los cuerpos) mediante la manipulación científica de los elementos reproductivos (el semen introducido en la mujer por el médico). Reproducción asexual y clónica, por tanto, hacen obsoleta la diferencia sexual al mismo tiempo que borran su marca favoreciendo precisamente la marca de identidad indiferenciada. No es que surja la indiferencia como valor positivo; lo que emerge como valor privilegiado es la

indiferenciación, es decir, la absoluta cancelación tanto de la diferencia como de la indiferencia: los sujetos mantienen la (in)diferencia como valor positivo en la medida en que les da posibilidad de movimiento de una posición a otra, pero proclaman como su deseo la indiferenciación, es decir, la negativa a poseer marca fija de identidad. Esta última es más radical que la primera en el sentido de que constituye una posición más subversiva y transgresora puesto que se basa en la negativa a asumir como modelo identitario cualquier discurso predeterminado además de cancelar cualquier signo de diferencia tanto de clase como sexual.

El Madrid que nos encontramos en *Laberinto de pasiones* se quiere presentar como el espacio de una caótica modernidad, habitado democráticamente por unos ciudadanos (estrellas de rock, estrellas porno, travestís, terroristas, científicos, psicoanalistas, aristócratas, dependientas) cuyas marcas identitarias circulan en constante actividad, sin fijarse, sin resolverse, sin que una o varias de ellas se erijan como dominantes sobre las otras. La única pauta o seña compartida por todos los personajes es su 'radical' modernidad y su calidad de sujetos consumidores de esa modernidad, bien sea a través del folletín, de la identidad clónica o del sexo.

El Rastro se erige como espacio aglutinador de este caos moderno y de esta indiferenciación para luego reproducirse, acumularse y ampliarse en un «Madrid [que] es la ciudad más divertida del mundo...». La escena que abre la película nos acerca a este barrio central de Madrid, barrio—mercado de objetos de segunda mano y espacio ejemplar de la España indiferenciada (en él se acumulan, sin diferenciarse, todo tipo de diferencias identitarias). Por él se pasean nuestros personajes, o aparecen en él desde la virtualidad de las revistas. Riza, parapetado tras gafas oscuras observa las entrepiernas (*el paquete*) de los paseantes, se sienta en una terraza donde lee *El País* y *Diez minutos* y allí se deja seducir por un travestí. Simultáneamente Sexi observa, también detrás de sus gafas oscuras, las entrepiernas de los viandantes e invita a un buen número de ellos a una orgía en su casa. La cámara circula indistintamente y sin transiciones entre los paquetes mirados desde detrás de ambas gafas de sol. De este modo, el homosexual Riza, y la ninfómana Sexi se construyen desde el comienzo a partir de una identidad deseante (ambos 'miran' el mismo sexo como su objeto de deseo y desde la misma posición—el ojo oculto tras la gafa oscura) para ir transformándose tal identidad en una multiplicidad de identidades indiferenciadas caracterizadas, paradójicamente, por su idéntica posición desde la que mirar. En este sentido Paul Julian Smith, comentando la escena de apertura, señala que «la edición [del film] sugiere que no hay distinción entre los dos [personajes], que las ingles se ofrecen indiferentemente a voyeurs heterosexuales y homosexuales en el mercado o en el cine ... Es una imagen que ... enfatizará la multiplicidad de las identidades y su tendencia a una incontrolable reproducción» (24).

Durante las búsquedas de intercambio sexual de Riza y Sexi en el Rastro, nos enteraremos por el periódico que lee Riza que el Dr. de la Peña (padre de Sexi) acaba de lograr la reproducción asexual de los periquitos y que el Emperador de Tirán abandona Estados Unidos y se refugia en la isla Contadora. El Rastro se ha establecido así, ya sea desde la realidad real (el deambular de los personajes) o desde la realidad virtual (las revistas), como el espacio-escenario donde se presentan los temas centrales y los personajes de la película, ese Madrid agresivamente posmoderno y espectacular, acumulador de capital y objetos de consumo, así como de la reproducción de la indiferencia identitaria, de la multiplicidad y equivalencia de las posiciones identitarias y de la reproducción (a)sexual o, lo que Paul Julian Smith llamaría la «réplica sin diferenciación, [la] reproducción sin diferencia» (25). Después del Rastro la película se abre a las calles madrileñas y a los locales más emblemáticos de la movida: la discoteca Carolina (Rock Ola) y Tablada 25, espacios típicamente 'transicionales' que nominan al Madrid de la época como la ciudad moderna donde conviven, sin jerarquías ni diferencias, punks, roqueros, niñas de la alta sociedad devenidas 'pop-stars', estrellas porno, travestís etc. Junto a ellos aparecen los espacios hogareños (la habitación de Sexi, el apartamento de los terroristas, la tintorería) todos ellos conformados a partir de la yuxtaposición sin orden de decoraciones hiper-modernas (colores psicodélicos, posters de personajes de la escena popular —Julio Iglesias, Ayatola Jomeini, mujeres musulmanas con velo). El espacio que cierra la película, el aeropuerto y el cielo atravesado por un avión, clausura la alegoría con el encuentro de todos los personajes (excepto Queti, la psicoanalista y el Dr. de la Peña— todos ellos portadores de los discursos de conocimiento) en un no-lugar: espacio sin fronteras, global y trans-nacional, en continuo tránsito, donde impera el anonimato (la desidentificación subjetiva) y la desterritorialización.

Entre estos dos espacios de acumulación de diferencia y multiplicidad, el mercado popular y el aeropuerto, la mirada paródica del filme se posa en las tecnologías de reproducción (sustentada primordialmente en la actividad del Dr. de la Peña y su reproducción asexual clónica) y en el psicoanálisis y se extiende a todos los discursos culturales dominantes, fundamentalmente a los discursos de (re)producción de sujetos sexuales (psicoanálisis), de reproducción de sujetos semejantes (tecnología científica y biogenetismo) y a la reproducción de sujetos de consumo (capital y espectáculo). Así, y en referencia al primero, es significativo notar que, a pesar de que la temporalidad de la película se concentra exclusivamente en el presente y en las relaciones que los personajes establecen a partir de sus encuentros fortuitos por las calles y locales de Madrid, Sexi y Riza tienen un pasado traumático que determina sus identidades actuales, al que accedemos ocasionalmente a través del flashback. Efectivamente, uno de los personajes, una psicoanalista lacaniana (como ella misma se define), está a cargo de la terapia de Sexi quien acude a ella con el síntoma de no poder soportar la luz del sol. En el

transcurso de la narrativa fílmica se irá desvelando que el origen de la ninfomanía de Sexi se encuentra en el hecho de que cuando era niña, y veraneaba en una playa del sur, se sintió rechazada por el padre al pedirle ayuda cuando una mujer la separa de su amigo, motivo por el cual se entrega a los juegos sexuales con una pandilla de niños. Por su lado Riza se llegará a hacer homosexual al sentirse rechazado por su amiga en la playa cuando era un niño. Sexi y Riza deben sus actuales posiciones sexuales a un trauma que han vivido juntos (eran ellos dos los protagonistas de los juegos playeros) pero que sin embargo no causan disfunción en sus vidas presentes. Ninfomanía y homosexualidad se convierten así en posiciones reactivas a una experiencia negativa que desaparecerá en el momento en que se enfrenten a ella, en el momento en que el trauma originario salga a la superficie.

Mediante esta divertida parodia de la psicoanalista (que plancha mientras escucha a su paciente o persigue a su padre para incitarlo a tener relaciones sexuales con ella) Almodóvar ironiza sobre la 'psicología profunda' de los personajes, sus elecciones/posiciones sexuales, así como sobre la supuesta formación traumática causante de la 'disfunción' del afecto. Sexi y Riza deben su conducta, y su deseo, a un pasado supuestamente doloroso, borrado de su conciencia y determinante de una 'supuesta' disfunción sexual, la homosexualidad de Riza, finalmente heterosexual, y la promiscuidad de Sexi, quien terminará adoptando una posición 'tradicional' de mujer de un solo hombre. Ninfomanía y homosexualidad acaban transformándose en una condición (una disfunción o aberración del deseo) cuya resolución como tal dependerá de una toma de conciencia (una re-escenificación de la escena traumática originaria) a partir de la cual se producirá una reubicación del objeto de deseo. La catarsis final de Sexi, que se produce cuando descubre que la ex-emperatriz y su hijastro acaban de mantener relaciones sexuales, transforma a los dos personajes centrales en una pareja heterosexual monógama. Significativamente, la relación entre Sexi y Riza no pasa por el sexo, hasta la última escena, convirtiendo a este en el espacio utópico sobre el que la relación entre ambos se va afianzando. En la escena final, escucharemos a la pareja en el momento orgásmico, dirigiéndose en avión, tierra de nadie, sin fronteras, hacia un futuro donde «el pasado no cuenta, ni el tuyo ni el mío». Futuro, sin embargo, tan folletinescamente real como el presente, donde Sexi está destinada a ser la emperatriz de Tiran y a reproducirse en un «futuro lleno de hijos e incertidumbres».

De igual modo Queti, quien es sistemáticamente violada por un padre que la cree su esposa, vive su vida alegremente, sólo interesada en la más acuciante actualidad y en imitar, como le dice a su admirada Sexi, a su ídolo moderno: «Me encanta imitarte. Yo cambiaría mi vida por la de cualquiera. Tengo muchos problemas, tengo traumas». Queti es 'moderna' y su única preocupación es llegar

a ser, identificarse al cien por cien, con las figuras públicas que admira desde sus revistas del corazón. Cuando finalmente tiene la ocasión de hacerse amiga de Sexi (de quien tomaba prestadas sus ropas cuando las llevaba a la tintorería) no duda en someterse a una operación plástica —en la clínica de Nuestra Señora de la Belleza— y transformarse en la propia Sexi de quien acabará, incluso, tomando su lugar como hija/amante del Doctor de la Peña. El trauma de Queti es subsumido, y curado, por el único valor que la película, desde la mirada irónica y burlesca, privilegia: la salvaje modernidad y la adopción sin fisuras de esa vida. La reproducción tecnológica (copia clónica de sujetos) se extiende así a la reproducción identitaria de sujetos y la multiplicidad de diferencias se cancela, en un twist paródico, por la multiplicidad identitaria.

En el contexto de esta posmodernidad como discurso, como modo de vida y como fuente del deseo, las instituciones tradicionales son expuestas no únicamente a su trasgresión, sino a su completa disolución. A través de los personajes paternos, y de la dinámica familiar que domina la escena, la familia como institución es parodiada desde sus fundamentos: las figuras paternas se deshacen como entidad de autoridad: el Doctor de la Peña, padre distante, anacrónico, asexual y fracasado como científico (sus clones no reproducen el elemento esencial de su original—los canarios no cantan, la niña—probeta carece de la inocencia infantil y su madre la califica de monstruosa) aparece desprendido de todo signo de autoridad paternal hasta que descubre los placeres del sexo a través de la relación incestuosa con la que cree su hija (Queti transformada en réplica doble de Sexi). Por su lado, el padre de Queti, un psicótico que ha perdido el contacto con la realidad desde que su esposa le ha abandonado, mantiene relaciones sexuales con su hija, a la que viola en días alternos, creyéndola su mujer. Finalmente el padre de Riza, figura ausente pero cuya única aparición —en un flashback de la memoria del Dr. de la Peña— lo expone como obsesionado con poblar el mundo con hijos que lleven su sangre. Por su lado, la figura de la madre aparece también como modelo obsoleto. La ex-emperatriz, incapaz de reproducirse, acabará seduciendo a su hijastro para poder ofrecer un hijo a su ex-esposo y a su nación. La madre de Queti abandona a su marido e hija para irse en busca de placeres mundanos. Sexi carece de madre. La paternidad y maternidad son así expuestas, desde una incisiva parodia, a su total disolución como pilares de la sociedad. El valor que predominaba bajo el franquismo, la familia como reproductora de buenos ciudadanos para el Estado, ha sido sustituida por la moderna tecnología de la reproducción. Y el incesto, o la propia parodia del incesto, crean el efecto todavía más transgresivo de la desaparición de la familia.

La disolución de la familia y sus valores se acompaña también de una ausencia de marca social que diferencia a los personajes. La categoría aristocrática de Riza aparece cancelada/oculta por su modernidad; la de la ex-emperatriz se borra por

su calidad de personaje de revista del corazón; las chicas borran sus diferencias sociales al vestir las mismas ropas modernas; los chicos, sean terroristas tiranís, estrellas roqueras o hijos de emperador, ocultan su origen social y nacional tras una modernidad homogeneizante que cancela desde el acento extranjero hasta el color de la piel. Esta absoluta indiferenciación social, u homogeneización del origen, paradójicamente establece la posmodernidad como discurso de borrado de la diferencia, de cualquier orden que esta sea. De este modo, el Madrid de los años ochenta, sus calles y sus locales, son espacios de encuentro entre la clase alta madrileña (Sexi y el Doctor), la alta aristocracia internacional (Riza y la ex-emperatriz), las clases trabajadoras (los dueños de la tintorería y los chicos roqueros) y los terroristas. Todos ellos se vuelven indiferenciados por mantener, bajo una total desorganización social, la misma estructura de deseo y su intercambiabilidad de posiciones de sujeto. La realidad virtual de las revistas se ha transformado en un espacio donde no hay marcas rígidas, donde lo que impera es una total movilidad de las identificaciones. Tanto es así que los personajes se definen precisamente por su absoluta similitud identitaria. Y aquellos que podrían diferenciarse (Queti y Sexi, por ejemplo) son empujados a la replica identitaria por las nuevas tecnologías modernas que ya no conocen fronteras entre las diferencias. Lo que el filme impone, finalmente, es la pura identidad del mercado y del consumo.

Filme, por tanto, de simulacro, de reproducción de copias sin fiel original. La estructura de repetición que marca a todos los personajes (repetición de los modelos identitarios privilegiados por la modernidad-la imagen) aparenta una total ausencia de referente. Sin embargo, la inclusión de las revistas del corazón como claro referente de la realidad (lo que no visualizamos nos llega por la información contenida en estas publicaciones) nos permitiría afirmar que Almodóvar traza en esta película una historia del presente. Es decir, a su mirada a la realidad actual, a la realidad moderna de Madrid, le acompaña el relato de una historia típicamente contemporánea donde sus personajes establecen modos de relación modernos con el mundo y desde este contexto, o deseo, su aparente desideologización y deshistorización no lo es así, ya que desde los entresijos de la parodia, el pastiche y la ironía, construye una alegoría del presente, de una posmodernidad contemporánea y salvaje que desestabiliza tanto los valores tradicionales sobre los que la sociedad actual todavía se asienta como los valores modernos emergentes de la sociedad de mercado que pugna por transformarse en hegemónica. La deshistorización y la banalización del pasado como origen de la experiencia del presente (el trauma de los personajes) acercan el pasado a escena pero sólo a través de la parodia y la burla de aquellas instituciones que dominaban los discursos y los imaginarios sobre los que se erigían los pilares sociales durante el franquismo y que todavía emergen desde la modernidad: familia (reproducción y maternidad y paternidad como modelos estables de identificación), heterosexualidad y homo-

sexualidad como articulaciones fijas del deseo (la primera como modo central de normalidad y la segunda como modo siempre abyecto), diferencia como marca igualatoria y positiva desde la que constituirse como sujeto social y, finalmente, los discursos de formación de la subjetividad (el psicoanálisis)¹¹. La familia se disuelve en su incapacidad de presentar modelos de reproducción y de figuras de autoridad y afecto; la diferencia sexual se disuelve en su absoluta indiferenciación y así heterosexuales y homosexuales devienen socialmente posiciones idénticas; y finalmente las lógicas espectaculares del mercado y el consumo igualan, a partir de los nuevos modos espectaculares de identificación —las revistas del corazón— a los ciudadanos, borrando o desestabilizando sus fronteras divisorias entre clases sociales.

La modernidad espectacular almodovariana, enmarcándose en la desideologización que esta privilegia, se re-ideologiza para mostrar las fisuras de un nuevo modo emergente de relación social, la condición posmoderna que abre España a lo más radical de la globalización (circulación del capital en todas las esferas sociales). En este sentido, Paul Julian Smith interpreta que el cine de Almodóvar, y particularmente, *Laberinto de pasiones*, «es en la misma insistencia de la modernidad, su negativa a contemplar el pasado psíquico, cinematográfico o político, donde el film encuentra su dimensión histórica» (34). Almodóvar traza, desde una pretendida deshistorización, la historia del presente y su relación con el pasado. Sin lugar a dudas es en esta historización de la indiferenciación (política, social, sexual) donde el director funda su mirada crítica a la espectacularidad en la medida en que plantea una práctica crítica a los modelos de representación sustentados en las grandes narrativas que construyen sujetos identitarios cerrados a sus diferencias. El deseo almodovariano adopta en este sentido el camino que Hal Foster propone para un posmodernismo de resistencia: «sensibilidad a la diferencia de los otros sin oposición, a la heterogeneidad sin jerarquía» (xv). Deshistorización y desideologización construyen así una mirada crítica, historizable e ideologizada, a un presente cuyo deseo se funda en la coexistencia de valores tradicionales y pasados (que pugnan por ser desterrados o como él dice, «elementos culturales muy nuestros y muy populares, casi de deshecho» (José Luis Gallero, 217) y en la emergencia de la modernidad espectacular como el valor positivo más característico de la época. En este sentido, la posmodernidad del cine de Almodóvar se establece no tanto, o no sólo, como estética sustitutiva,

¹¹ La parodia a la que somete el psicoanálisis (como discurso de formación de la subjetividad y la identidad) y la teoría del trauma a través del personaje de la psicoanalista y de la escena primaria de Sexi y Riza (causa de sus posiciones sexuales actuales—ninfomanía y homosexualidad), cuestiona profundamente los discursos o ideologías dominantes sobre los que la constitución del sujeto se produce, así como pone en entredicho su valor como discurso de saber.

sino como práctica cultural destinada a cuestionar la realidad contemporánea. En sus palabras, y refiriéndose a los años ochenta,

la frivolidad se convertía casi en postura política, en un modo de enfrentarse a la vida que rechazaba absolutamente la pesadez. La de esos años era una respuesta muy sana a toda una actividad política nefasta que no había conseguido nada. El *petardeo* era un modo muy elocuente de ver la vida, que anulaba absolutamente todas las actitudes juveniles inmediatamente anteriores, por ridículas, desfasadas, anacrónicas y, sobre todo, por poco prácticas. (Gallero, 219)

Frivolidad y apoliticismo como modos, entonces, de práctica política que cuestiona y abre a sus fisuras una realidad cultural y social no del todo descargada de un componente ideológico que marca conductas y modos de ser. Almodóvar somete a la familia y a las figuras de autoridad, tanto como a la realidad contemporánea y a los discursos de saber, a un proceso de deconstrucción por el cual se muestran expuestos a su fragilidad y, sobre todo, a su fracaso como pilares de la sociedad y de discursos identitarios sobre los que esta se asienta. La alegoría paródica da entrada a una organizada razón crítica cuyo fundamento y objetivo es desestabilizar el nuevo orden social emergente desde el marco de la cultura global del espectáculo y desde la aparente aceptación de sus lógicas.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Harvey, David. *A brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Epps, Brad and Despina Kakoudaki (eds.). *All About Almodóvar*. Minneapolis: Minesota University Press, 2009.
- . «Blind Shots and Backwards Glances: Reviewing *Matador* and *Labyrinth of Passion*. *All About Almodóvar*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2009, 295-338.
- Foster, Hal. «Introduction». *Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. Port Townseld, Washington: Bay Press, 1983.
- Gallero, José Luis (et. al.). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ediciones Ardora, 1991.
- Graham, Helen y Antonio Sánchez. «The politics of 1992». Jo Labanyi y Helen Graham, eds. *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 406-418.
- Jameson, Fredric. «Posmodernism and Consumer Society». Hal Foster, *Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. Port Townseld, Washington: Bay Press, 1983. 111- 125.
- . *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kinder, Marsha (ed.). *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Martín Gaite, Carmen. *Los usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Martínez-Carazo, Cristina. *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*. Valencia: Editorial Universitat de Valencia, 2013.
- Martínez-Carazo, Cristina y Javier Herrera (Guest Editors). «Buñuel y/oAlmodóvar. El laberinto del deseo». *Letras Peninsulares* V. 22.1 (Spring 2009).
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura berida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002.
- Nichols, William and Rosi Song (eds.). *Toward a Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*. Plymouth (UK): Fairleigh Dickinson University Press, 2013.
- Resina, Joan Ramón. *Desremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Ediciones Rodopi, 2000.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 2000 (segunda edición).
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- Vernon, Kathleen y Barbara Morris (eds.). *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar*. Westport (CT): Greenwood Press, 1995.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1975-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad 'camp' y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.



NURIA MORGADO¹

College of Staten Island/CUNY Graduate Center, NY

nuria.morgado@csi.cuny.edu

Artículo recibido: 30/10/2013 - aceptado: 13/12/2013

**PERFORMANCE Y SUBVERSIÓN: PARODIA
DE LAS REPRESENTACIONES NORMATIVAS DE GÉNERO EN
¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO?
DE PEDRO ALMODÓVAR**

RESUMEN:

En este artículo se demuestra que la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es una parodia que subvierte las normas y representaciones de género hegemónicas, poniendo de manifiesto la arbitrariedad y el carácter contingente de esas representaciones normativas. Se demuestra que no hay ninguna identidad de género detrás de las expresiones de género, sino que el género es un *performance* que produce como efecto esa misma identidad que expresa. Asimismo, esta película nos permite examinar lo que en teoría filosófica se conoce como la «epistemología de la ignorancia». El film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* nos sirve de vehículo para descubrir lo que (consciente o inconscientemente) se ignora: que la identidad de género es una construcción, como lo es el ideal femenino y el poder que tradicionalmente se le ha dado a la masculinidad, y que tanto los roles normativos de género como las estructuras de poder son, por lo tanto, cuestionables y modificables.

PALABRAS CLAVE: Pedro Almodóvar, performance, género, subversión, parodia.

ABSTRACT:

This article shows that the film *What Have I Done to Deserve This?* is a parody that subverts the norms and hegemonic representations of gender, highlighting the arbitrariness and contingency of these representations. It demonstrates that

¹ Nuria Morgado es profesora de literatura y cultura española en el *College of Staten Island* y en el *Graduate Center* (City University of New York). Sus áreas de investigación se centran en la literatura hispánica contemporánea, los estudios culturales, la literatura comparada, y la relación entre literatura y filosofía. Entre sus publicaciones se encuentra una edición crítica de *Voces de mujer*, una colección de cuentos de Lourdes Ortiz, y numerosos ensayos en volúmenes monográficos y revistas académicas nacionales e internacionales.

there is no gender identity behind the expressions of gender, but rather that gender is an act, a performance. Also, this film allows us to examine what in philosophical theory is known as the «epistemology of ignorance». The film *What Have I Done to Deserve This?* serves as a vehicle to discover what (consciously or unconsciously) is ignored: that gender identity is a construction, as is the feminine ideal and the power that has traditionally been given to masculinity; and that both, gender norms and power structures are, therefore, questionable and modifiable.

KEY WORDS: Pedro Almodóvar, performance, gender, subversion, parody.

Dentro de la tradición fílmica española, el sello de autor o la marca Pedro Almodóvar se hace evidente después de treinta años de exitoso rodaje y casi una veintena de películas que han ganado el reconocimiento tanto de la crítica como de la audiencia. Estudios recientes sobre el director castellano se han enfocado en el análisis de las características de sus películas que hacen que su cine se considere de autor. Se ha examinado tanto su estética o estilo visual como su ética y /o recurrencias temáticas, teniendo en cuenta también las referencias y significados que han surgido durante recientes décadas como resultado de la circulación de su trabajo en nuevos contextos geopolíticos y a través de redefinidos medios de comunicación visuales². Su trascendencia resulta en una pluralidad de almodóvares según la mirada que lo contemple porque Almodóvar, aunque bebe de tradiciones españolas como la picaresca del siglo de oro, el sainete, o el esperpento valleinclanesco, aborda temáticas y tradiciones que van más allá de particularidades nacionales.

Dentro de su repertorio de temas autorales, es sólido ejemplo de un quehacer cinematográfico que lleva el sello indiscutible de su universo creador en las cuestiones que atañen al rol de género, una postura que usualmente parodia las estereotipadas representaciones de la masculinidad y el poder que se le ha dado tradicionalmente. Ejemplos de padres, amantes y hermanos que exceden de forma transgresiva los límites de la masculinidad normativa los tenemos en largometrajes como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1990), *Kika* (1993), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) o *La mala educación* (2004), por nombrar unas cuantas. Pero su postura sobre las categorías de género no se limita a una crítica de la masculinidad, como bien se demuestra en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, una parodia que subvierte las normas y representaciones de género hegemónicas, ofreciendo así una resis-

² Véase *A Companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon.

tencia que pone de manifiesto la arbitrariedad y el carácter contingente de esas representaciones normativas. Se demuestra que no hay ninguna identidad de género detrás de las expresiones de género, sino que el género es un actuar, un *performance* que produce como efecto esa misma identidad que expresa. Esto nos permite pensar el carácter construido del género que ya había anunciado De Beauvoir.

Asimismo, esta película nos sirve de ejemplo para examinar lo que en teoría filosófica se conoce como la «epistemología de la ignorancia»³, una exploración del complejo fenómeno de la ignorancia, de cómo se produce y se sostiene y el papel que juega en las prácticas de conocimiento⁴. Si el universo almodovariano nos presenta un juego de identidades que cuestiona y subvierte la normativa de género, su mundo, por ende, revela lo que se ignora: que aquello que el campo normativo epistémico presenta como natural no es más que una construcción. El film *¿Qué he hecho yo...?* nos servirá de vehículo para descubrir lo que (consciente o inconscientemente) se ignora: que la identidad de género es una construcción, como lo es el ideal femenino y el poder que tradicionalmente se le ha dado a la masculinidad, y que tanto los roles normativos de género como las estructuras de poder son, por lo tanto, cuestionables y modificables.

Película de variadas capas y registros, *¿Qué he hecho yo...?* dialoga a su vez con el discurso de otros directores internacionales de cine de autor. No en vano, hablar de Almodóvar, en general, es hablar de transtextualidad, de la presencia de obras de otros y suyas propias a lo largo de su filmografía⁵. Con esta película inicia Almodóvar su éxito comercial, un film que se ha llegado a considerar como una de sus obras de arte. Una de las primeras reseñas apareció el 30 de marzo de 1985 en *The New York Times* (Grenier «What Have I Done Depicts...») con un recibimiento muy favorable que contrasta con el que le dieron cuando salió por primera vez en el mercado francés, en junio de 1987, tres años después de que

³ La diferencia entre el concepto de la «epistemología de la ignorancia» y el concepto existencialista de la «mala fe» es que este último se refiere a lo que un individuo ignora o reprime psicológicamente mientras que la «epistemología de la ignorancia» tiene que ver con lo que una sociedad prefiere ignorar.

⁴ Véase *Race and Epistemologies of Ignorance*. Editado por Shannon Sullivan y Nancy Tuana. Albany: State University of New York Press, 2007.

⁵ Numerosos críticos han comentado, por ejemplo, que *¿Qué he hecho yo...?*, es estilísticamente su película más neorrealista (Smith, *Desire Unlimited* 58), y el mismo Almodóvar ha declarado que el neorrealismo es, de los movimientos europeos más importantes, el que más le ha influido. Se ha señalado también la influencia de John Waters y Hitchcock en su cine. Sobre el impacto de Hollywood y la influencia de Hitchcock en su filmografía, y en particular en *¿Qué he hecho yo...?*, véase el artículo de Dona Kercher «Almodóvar and Hitchcock» en *A Companion to Almodóvar* (58-87). Para más información sobre la influencia de otros autores y películas en Almodóvar ver el artículo de Javier Herrera «Almodóvar's Stolen Images» en *A Companion to Pedro Almodóvar* (345-363).

saliera en el mercado español⁶. Como explica Jean-Claude Seguin en su artículo «Is there a French Almodóvar?», con la excepción de Frédéric Strauss, quien hizo una reseña positiva de la película en *Cahiers du Cinéma*⁷, la prensa francesa generalmente vio el trabajo de Almodóvar de forma negativa. En su artículo, Seguin cita parte de la reseña de Jacques Valot publicada en *La saison cinématographique 1987*⁸: Jacques Valot considera el trabajo de Almodóvar como un «pastiche de roman-photo prolétarien», y afirma que se parece al trabajo de John Waters, aunque Almodóvar no ha encontrado su Divine⁹. La falta de comprensión del mundo de Almodóvar es evidente en el espectador francés de los ochenta, una audiencia que no sabía que el director manchego ya había hecho otras tres películas (Seguin 434), pero que ya comenzaba a comparar y contrastar con otros directores internacionales. De la misma manera, según afirma Dona Kercher, ha sido la presencia de Hitchcock en este film la que le ha servido como puente al éxito comercial a escala internacional, una presencia que revela «the first elaborate Hitchcockian structure to Almodóvar's narratives» (Kercher 70). Almodóvar le debe a Hitchcock y a su «Lamb to the Slaughter» la trama de *¿Qué he hecho yo...?*, y es que, como declara Kercher: «The basic story of both *¿Qué he hecho yo* and «Lamb to the Slaughter» is of revenge on the caveman» (74).

Este film está considerado por la crítica como el que marca el fin del inicial periodo experimental de Almodóvar y como su película más feminista¹⁰. Se ha destacado asimismo la mezcla de géneros y estilos que la hacen diferente a las demás, subrayando que en este largometraje no está tan presente la estética camp y *kitsch* de sus primeras películas, asociadas a la emergencia del posmodernismo en España. Por su parte, Paul Julian Smith la desvincula de una superficial relación con el pastiche y el *kitsch* y le aplica el paradigma de la «inconmensurabilidad» («Pedro Almodóvar» 132)¹¹. Pero teniendo en cuenta lo que afirma Linda

⁶ Hoy en día, sin embargo, Almodóvar es en Francia uno de los directores fetiche, admirados tanto por la crítica como por el público. También en Estados Unidos. Para más información sobre la recepción del cine de Almodóvar en Estados Unidos véase *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos* (2013), por Cristina Martínez Carazo.

⁷ Véase la reseña de Frederick Strauss, «Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?» en *Cahiers du Cinema* 57 (July): 57.

⁸ La cita original en francés se reproduce en el artículo de Jean Claude Seguin, con la traducción al inglés (434).

⁹ Divine es el actor travesti, Harris Glen Milstead, que protagonizó varias de las películas más conocidas de Waters: *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974), y *Polyester* (1981). También actuó en *Hairspray* (1988) con dos roles secundarios.

¹⁰ Véase el capítulo «Feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)». Ballesteros, Isolina. *Cine (In)surgente: textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. 57-91.

¹¹ Explica Smith que la inconmensurabilidad, según Lyotard, es el tropo formal de la condición posmoderna, y lo define como «a kind of diversity so radical that the diverse elements it juxtaposes cannot

Hutcheon, la parodia posmodernista (como por ejemplo *¿Qué he hecho yo...?*) funciona de manera deconstructiva (en el sentido estricto de la palabra): «a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history» (*The politics* 93). Según la define Hutcheon, la parodia es una forma de repetición con una distancia crítica irónica: «I chose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity» (*A Theory of Parody* xii). Como se va a ver, el cuestionamiento o crítica en forma de parodia de las normas de género en *¿Qué he hecho yo...?*, es parte de esa revisión o relectura del pasado que confirma y subvierte el poder de las representaciones de la historia, en este caso el estereotipado poder dado tradicionalmente a la masculinidad, así como la estereotipada imagen de la mujer como madre y abuela. A este respecto, Judith Butler afirma en *Gender Trouble* que

There is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic practices in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effect [...] The loss of gender norms would have the effect of proliferating gender configurations, destabilizing substantive identity, and depriving the naturalizing narratives of compulsory heterosexuality of their central protagonists' 'man' and 'woman.' The parodic repetition of gender exposes...the illusion of gender identity as an intractable depth and inner substance. As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an act. (200)

De la misma manera, Butler declara en *Undoing Gender* que el género es «a kind of a doing, an incessant activity performed in part, without one's knowing and without one's willing, it is not for that reason automatic or mechanical» (1). Es significativo notar que el mismo título del libro de Butler anteriormente citado, *Gender Trouble*, es una referencia directa a la película de John Waters, *Female Trouble* (1974). Como dice Butler en el prólogo:

Without a doubt, feminism continues to require its own forms of serious play. *Female Trouble* is also the title of the John Waters film that features Divine, the hero/heroine of *Hairspray* as well, whose impersonation of women implicitly suggests that gender is a kind of persistent impersonation that passes as the real. (xxx-xxxi)

even be compared or contrasted» («Pedro Almodóvar» 132). En cuanto a la identificación que comúnmente se ha hecho del posmodernismo con el pastiche y el kitsch, Paul Julian Smith declara que es en sí una contradicción ya que, «the recycling of pre-existing fragments» parecería poner en juego la distinción en la innovación artística y la ruptura con el pasado que caracteriza al cine de autor (131).

En *¿Qué he hecho yo...?* se reconocen las políticas de representación de género en una galería de sujetos que parecen moverse como sombras en un mundo en el que todavía están por ajustarse, una referencia, quizá, a esa falta de esencialidad *a priori* de una realidad *a posteriori* construida¹². Lo que nos lleva a considerar la representación y la performatividad de los roles de género.

REPRESENTACIONES DE LO MASCULINO Y LO FEMENINO EN *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECER ESTO?*

Es obvia la crítica que hace Almodóvar en este film de las supuestas diferencias esenciales entre los sexos que, según la tradición patriarcal, se basan en un sistema de oposiciones binarias, o lo que Celia Amorós llama «dicotomías categoriales»¹³, en donde la mujer aparece siempre en oposición al hombre. En este sistema, la mujer se comprende a través de su relación-oposición con lo masculino y los rasgos femeninos se perciben como negativos: la naturaleza femenina es emocional y frágil mientras que la masculina es racional y fuerte¹⁴. Como dice Bourdieu «[d]e esta manera se inscriben las relaciones de dominación masculina en la naturaleza biológica, cuando en realidad se trata de la naturalización de la dominación. Es una realidad construida antes de nacer, que nos recibe al momento del alumbramiento y nos configura desde el inicio de nuestras vidas» (Bourdieu 37). Almodóvar cuestiona estas supuestas diferencias esenciales a través de unos personajes que transgreden toda normativa establecida de identidad de género. Los personajes deforman sistemáticamente la realidad y conciertan toda una serie de situaciones sorprendentes y esperpénticas que desestabilizan la identidad sustantiva de género y lo dotan de su naturaleza performativa. Y es que, como explica Ballesteros, uno de los aspectos centrales del cine de Almodóvar es el concepto de *performance*, un cine que expone la naturaleza performativa de la cultura y de nuestra era, particularmente en cuestiones de género y sexualidad. Sus personajes (re)definen o (de)construyen sus identidades, generalmente en oposición a las normas sociales y sexuales establecidas («Performing identities» 71). El comportamiento culturalmente disidente y transgresivo rompe con el constructo cultural y reta las normas patriarcales.

¹² Hablamos aquí de un *devenir* y no de un *ser* de la identidad. La gran pugna entre la tradición y la modernidad se da entre la ontología (del *Ser*: tradicional) versus la metafísica del devenir (*ser multiple*: moderno).

¹³ Véase *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991.

¹⁴ Afirma Hélène Cixous en «Sorties», que las mujeres nacen en una sociedad dominada por un discurso masculino y logocéntrico que mantiene un sistema de oposiciones binarias. En la cultura occidental tradicional algunas de estas oposiciones hombre/mujer son: Actividad/Pasividad, Cultura/Naturaleza, Día/Noche, Padre/Madre, Cabeza/Corazón, Inteligible/ Sensible, Logos/Pathos («Sorties» 375).

El esposo y padre de familia, Antonio, vive en un claustrofóbico piso madrileño situado en frente de la M30 junto a Gloria, frustrada ama de casa, sus disfuncionales hijos —uno ligado al mundo de la droga y el otro a la prostitución—, y su madre, la abuela, a quien le apura el momento de abandonar la ciudad y sus sin sentidos para regresar sin más demora al pueblo. Antonio, un notable falsificador de caligrafía, ve pasar la vida desde el asiento de su taxi, incapaz de satisfacer a la familia en todos los sentidos, y lo único que le motiva es el recuerdo de su pasada vida en Alemania y la perspectiva de volver a ver su antigua amante, Ingrid Müller, una artista venida a menos para la que trabajó como chófer durante su estancia en el país germánico¹⁵.

El carácter de Antonio es el de un tirano, machista, autoritario y prepotente, con un comportamiento abusivo y despótico hacia Gloria, su esposa. Además, es un padre que se desentiende totalmente de los problemas de sus hijos. Se trata de un personaje que recibe a cambio la indiferencia de su familia, un desafecto y un desdén que se hacen obvios ante la falta de importancia que le dan a su muerte, una muerte ocurrida cuando Gloria, tras ser abofeteada por no haberle planchado una camisa, le golpea con una pata de jamón. El patriarca es aniquilado de una forma ridícula y esperpéntica que derriba, al mismo tiempo, cualquier alardeo pasado de superioridad machista. El único testigo del crimen es el lagarto «Dinero», crimen que queda sin resolver, eliminando de esta manera y sin castigo, al tiránico sujeto patriarcal. Como afirma Ballesteros, el film incide sobre todo en la burla de la figura del patriarca, «la configuración del esquema patriarcal en su definición sicoanalítica (freudiana o lacaniana) [...] es parodiada a lo largo de la película» («Feminidad almodovoriana» 72). Y en esta parodia se revela lo que se explora en este ensayo, que toda normativa es una construcción, una ficción, como lo son las supuestas cartas de Hitler a su amante que Antonio falsificó imitando la letra del dictador, o como lo es el plan de Lucas, un escritor desesperado que trama, con la colaboración de Antonio, la falsificación de las memorias de Hitler¹⁶. Antonio, además, quiere asegurarse de que su autoridad se transmite al hijo primogénito a través de la copia (reproducción, imitación, construcción) de su firma: «yo se la imitaba a mi padre y tú me la tienes que imitar a mí», así podrá sustituirle ante la ley. De nuevo un guiño al artificio.

¹⁵ La obsesión de Antonio por Ingrid Müller tiene un cierto parecido a la obsesión del profesor de instituto Rath (Emil Jannings) por la cantante de cabaret Lola-Lola (Marlene Dietrich) en la película *El ángel azul* (1930) de Josef von Sternberg. En ambos casos, tanto Rath como Antonio pierden su posesión del objeto deseado y terminan haciendo trabajos humildes. De hecho, la canción alemana que tanto le gusta a Antonio es de la misma época (de la república de Weimar).

¹⁶ Esto recuerda la «autobiografía» falsa de Clifford Irving, *The Autobiography of Howard Hughes* (1971), y la película de Orson Welles, *F for Fake* (1976), sobre un grupo de falsificadores— entre ellos Irving— que por un tiempo vivieron juntos en la isla de Ibiza. El tema le interesaba a Welles ya que para el cineasta norteamericano, el arte cinematográfico era el arte del engaño.

Pero el cuestionamiento de la masculinidad normativa se demuestra también con el personaje del exhibicionista que visita a Cristal, la vecina prostituta que encarna el concepto de la identidad performativa, ya que construye su identidad sexual y femenina por medio de los disfraces que utiliza para representar diversos papeles, según los deseos de sus clientes, apoyando así la visión de una feminidad socialmente construida. Tanto Gloria como Cristal asisten a la exposición de un ostentoso ego masculino de mano del exhibicionista quien, con caricaturesca soberbia, aires de superioridad, pedantería y petulancia, todo ello con grandes dosis de ridiculez, se congratula y lisonjea de su condición de varón, alabando y enalteciendo las funciones de su miembro viril mientras se despoja de la ropa, revelando un cuerpo escuálido y débil, nada más lejos del cuerpo masculino que se espera según la propaganda patriarcal, «es el fracaso, o más bien la parodia, de la mística masculinista» (Ballesteros «Feminidad almodovoriana» 79). Cristal finge complicidad con el festival machista de su cliente exhibicionista, mientras que Gloria, junto a su vecina, representa el papel de *voyeur*, sin que pueda dar crédito a tan grotesco y patético pavoneo viril. Tras la exhibición viene el acto sexual en el que el macho exige de Cristal que manifieste placer al sentir lo que su miembro sexual es capaz de hacer. Cristal continua con el espectáculo fingiendo placer, mientras se revisa las uñas ante tanto aburrimiento, para terminar la representación con un «¡Ay, qué bien me he quedao!» El orgasmo fingido se alinea con las caricias que Gloria le hace al moldeador de pelo, un falo seguramente más placentero que el que ridículamente intenta satisfacer a Cristal.

Como Cristal, otro personaje que encarna el concepto de la identidad performativa es el del mismo Almodóvar en su *performance* junto a Fanny McNamara quien, disfrazado de Scarlett O'Hara, escucha la canción que Almodóvar le canta en playback, *La bien pagá*, de Miguel Molina, una popular canción sobre una prostituta. Como declara Smith, esta escena de Almodóvar y McNamara funciona como una distracción camp de las brutalidades del régimen doméstico de Gloria (*Desire* 54). Pero esta escena también presenta un ejemplo del «cross-dressing» para deconstruir la normativa hegemónica sobre la identidad de género. Las apariciones de Almodóvar en drag, como explica Ballesteros, «are campy, parodic reappropriations of the folkloric representations of often homophobically constructed gay characters in convencional Spanish cinema and embody the festive mood of the transition to democracy» («Performing Identities» 90). Este elemento drag, la representación arquetípica del drag queen, desvelaba la represión franquista y transgredía toda normativa de género. Era parte de una estética que se estaba dando fuera de las fronteras nacionales, como ocurría con las películas del ya mencionado John Waters quien, con *Divine* al frente y dentro de una estética camp que señala la artificialidad, la teatralidad, la exageración, el juego y el hu-

mor, socava, como Almodóvar, las tradicionales definiciones patriarcales sobre la identidad de género y la orientación sexual.

La comparación con Waters se hace comprensible ya desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y hasta la actualidad. Ambos incluyen en su trabajo en general una amplia gama de identidades de género, sexualidades y comportamientos que desafían las definiciones tradicionales de masculinidad, feminidad y orientación sexual. También hacen uso en todas sus películas del melodrama, de la estética camp, kitsch, y ambos aluden a trabajos similares de Tennessee Williams, Russ Meyer, Douglas Sirk y Luis Buñuel, por ejemplo, y ambos retratan personajes arquetípicos, entre los que se encuentran el arquetipo de la femme fatal, drag queens, o transexuales¹⁷. Como afirman Brad Epps y Despina Kakoudaki, la obra de Almodóvar «has sparked transnational debates about everything from male-directed feminism and misogyny to the intersections of gay liberation and queer commodification» (12). El cineasta manchego concibe estas actuaciones «drag» de sus primeras películas, sobre todo, como una forma transgresiva de los personajes de expresarse dentro de las normativas de una sociedad heterosexual y de señalar, así, la naturaleza performativa del género y la sexualidad.

Este *performance* de los roles de género en donde se ha representado, paródicamente, la supuesta superioridad de lo masculino y la complicidad y entrega de lo femenino, sugiere de nuevo que Almodóvar cuestiona y critica el esencialismo de género y la violencia y la desigualdad que estas ideologías generan dentro de las interacciones específicas de género. Ni lo masculino es superior ni lo femenino se dobllega. La masculinidad heterosexual es un *performance* que no tiene nada que ver con la fisionomía de la mujer ni con su deseo, sino con la propagación de los mitos de la virilidad masculina que requiere a su vez un *performance* de la acatada feminidad de la mujer. Como se va a ver, también se parodia en esta película el ideal de la maternidad ejercido por el sistema patriarcal a través de los personajes de Gloria y de la abuela, teniendo en cuenta también a Juani, la vecina que maltrata física y psicológicamente a su hija con poderes telequinéticos.¹⁸

Si hemos visto en Gloria la representación de una frustradísima ama de casa —víctima de un esposo machista y egoísta— que sobrevive a duras penas las vicisitudes económicas en un núcleo familiar y social totalmente disfuncional y esperpéntico, también podemos ver representado en el personaje el cuestiona-

¹⁷ Para más información sobre Almodóvar y Waters véase la disertación de Brett Jessie Drummond «The Recycling of Filth: Transcultural Discourses in the Films of Pedro Almodóvar and John Waters». The University of Alabama, 2013.

¹⁸ Es interesante considerar una posible referencia a la película *Carrie* (1976) de Brian De Palma, basada en la novela de Stephen King, *Carrie* (1974).

miento de las normas de género. Gloria transgrede lo que se define comúnmente como una esposa y madre de familia, parodiando así el mito franquista de la familia nuclear como paradigma cultural español y el papel de la mujer-madre en dicha institución. Como explica Paul Julian Smith, Gloria destruye el ideal de la perfecta casada que debe sacrificarse por su marido y ser la madre perfecta (*Desire Unlimited* 53). El universo de Gloria se encuentra entre las paredes de las casas donde trabaja y las de un hogar que «por mucho que limpie, chica, no me luce nada», un espacio repleto de muebles y decorados gastados y pasados de moda, un lugar saturado de elementos *kitsch* que, como imitaciones o reproducciones que son de elementos del pasado¹⁹, quizá sean parte de la naturaleza paródica del film, en tanto que cuestiona, con irónica distancia crítica, toda creencia en la autenticidad y en la originalidad en un mundo en donde predominan la ficción y el artificio, como lo es en este caso la identidad de género. Como en todo elemento *kitsch*, todo es simulación.

Parodiando la imagen tradicional del ama de casa, la protagonista femenina, como síntoma de la desesperación vital en la que vive, permite que su hijo adolescente, Miguel, se vaya a vivir con el dentista, un descarado cínico pederasta —personaje interpretado con toda su morbosidad por Javier Gurruchaga. El hijo acepta este intercambio, a cambio de que el pederasta le cubra todas sus necesidades materiales. El desagradable comportamiento del dentista hacia el adolescente, con descaradas alusiones de acoso sexual, es aceptado por Gloria, quien reconoce en el pederasta una solución a una parte de sus problemas. Nada más lejos de las normas atribuidas al género femenino como madre. De la misma manera, acaba con la vida del marido con la misma pata de jamón que le va a servir para darle gusto al cocido que se encontraba preparando. Si bien es cierto que era víctima de abusos por parte del marido machista, la reacción de Gloria tras matar al marido es la de alguien sin el más mínimo escrúpulo o emociones: como si hubiera matado a una molesta cucaracha, más preocupada por atrapar al pequeño lagarto «Dinero» que llevaba impresas en su piel las rojas marcas del crimen. Según cita del propio Almodóvar «[Gloria] hace todo lo que tiene que hacer pero no registra nada y está incapacitada para pensar en ella misma o en los demás. Se ha convertido en una máquina» (Vidal 146).

Esta escena en la que mata a Antonio con una pata de jamón revela la ya mencionada presencia de Hitchcock y su «Lamb to the Slaughter», uno de los episodios de la serie de televisión titulada «Alfred Hitchcock Presents». Dirigida en 1957, trata de la situación de una devota ama de casa despreciada por su marido,

¹⁹ Según Herman Broch el kitsch se define a través de la adquisición de reproducciones del pasado, de imitaciones, ya sea en el arte, la arquitectura o la literatura. Véase *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*.

a quien acaba matando con una pierna de cordero congelada²⁰. Como ocurre en *¿Qué he hecho yo...?*, mientras los detectives recorren la casa en busca de pistas, la pierna de cordero se cocina y termina convirtiéndose en un festín: los detectives cenan y devoran con gusto el arma del crimen mientras se preguntan por su paradero. La diferencia está en que Almodóvar sustituye la pierna de cordero por una pata de jamón. Como explica Dona Kercher, la secuencia final de «Lamb to the Slaughter» muestra al equipo de detectives «feasting on the lamb/murder weapon at the dining room table» (71). Mientras, Mrs. Maloney, la autora del crimen, personaje interpretado por Barbara Bel Geddes, se encuentra a solas sentada rígidamente en una silla contra la pared de la sala de estar, empapelada con un papel cuyo diseño recuerda a los de la película de Almodóvar. Mrs. Maloney se regocija con una extraña sonrisa, malvada, «but at the same time idiotic smile [...] Her expresión tells the viewer she has gotten away with the murder» (Kercher 71). La imagen de esposa perfecta y devota, tierna y cándida de la protagonista, contrasta tremendamente con el crimen cometido y su sonrisa perversa, transgrediendo, así, la imagen de esposa perfecta de la clase media americana. Así hace Almodóvar con Gloria, quien después de haber matado a su esposo, acepta hacerse cargo por un rato de la hija de su vecina, Vanesa, una niña maltratada por su madre y con poderes telequinéticos. La niña hace uso de sus poderes y ayuda a Gloria a empapelar la cocina en cuestión de segundos —una referencia a Mickey en *Fantasia* (1940)—, mientras que la sonrisa de Gloria recrea la satisfacción de Mrs. Maloney al final de «Lamb to the Slaughter». Como afirma Kercher, «[the] viewer sympathizes with the female leads through reaction shots, which symbolize their freedom in the domestic realm» (Kercher 73).

La figura del detective jefe revela también el cuestionamiento de las estructuras de poder y de las normas de género. Se nos presenta al comienzo de la película como un hombre sexualmente impotente, incapaz de llevar a buen término un breve desliz con Gloria, quien buscaba un apresurado desahogo a las constricciones de su insatisfactoria e insípida vida, en las duchas del lugar de

²⁰ El papel de la «buena esposa» interpretado por Barbara Bel Geddes, actriz rubia, típicamente americana que nos recuerda a una Doris Day (quien también apareció en varias películas de Hitchcock), contrasta con la imagen idealizada de la ama de casa de los programas de televisión norteamericanos como *Leave it to Beaver* (1957-1963) y *Father Knows Best* (1954-1960). Aquí la esposa, que está embarazada, mata al marido que la va a dejar por otra mujer, y al igual que Gloria sonríe al final. En los programas norteamericanos de los años 50 los maridos no eran mujeriegos sino hombres responsables, las esposas eran sumisas amas de casa que sabían que «father knows best» y jamás matarían a sus esposos, y los hijos eran inocentes y buenos. La diferencia aquí reside en el hecho de que el episodio «Lamb to the Slaughter» fue basado en un cuento del escritor británico, Roald Dahl. Sólo desde afuera, como en el caso de Dahl, se podía presentar la ficción de la «perfecta» familia americana y todo lo que quedaba fuera de ese marco epistemológico; es decir todo lo que la televisión americana quería ignorar. Y en el caso de Almodóvar, bien se podría decir algo parecido. Gloria y su familia, han dejado de representar la familia española idealizada anteriormente por el franquismo.

trabajo, un estudio de artes marciales. Más tarde reconocemos al impotente en la figura del detective. Su autoridad es tan flácida y pequeña como su miembro viril y, en contra de lo que se espera en todo género negro, el crimen no se resuelve y por lo tanto no hay castigo. Cuando Gloria regresa a trabajar como mujer de la limpieza en el estudio de artes marciales, se encuentra de nuevo con el detective impotente y le confiesa que ella ha sido quien mató a su esposo con la pata de un jamón. El detective rechaza esta historia, piensa que Gloria está perturbada, pasa por alto lo obvio y subestima a la protagonista. Como los detectives en «Lamb to the Slaughter», el rechazo de la confesión de Gloria muestra que la sociedad patriarcal no está preparada para aceptar el papel cambiante de la mujer (Kercher 74). Otra parodia que, recordando a Butler, expone la ilusión de la identidad de género «as an intractable depth and inner substance» (200). El género se presenta así como un acto, una construcción, el efecto de una performatividad políticamente y sutilmente impuesta.

El personaje de la abuela también transgrede toda norma de género. Como todos los personajes, la madre de Antonio se encuentra atrapada entre las paredes del piso donde está obligada a vivir, y expresa su frustración a través de los diálogos que mantiene, sobre todo con su nieto mayor, empleando un lenguaje discordante con su edad —«me flipan», «a ti no te enrollan», «paso total»—, un lenguaje más acorde con el mundo social y económico del joven nieto traficante de drogas que con el lenguaje que se espera de cualquier buena abuela de familia. La abuela, adicta a su vez a las burbujas del agua con gas y a las máquinas tragaperras —«tengo un vicio, es lo único que me gusta de Madrid»— sueña con el regreso al pueblo, único lugar de salvación ante su crisis existencial. Su comportamiento dista mucho de ser el que dicta las normas de su género: le vende botellas de agua de Vichy a su hijo, anima a sus nietos a no seguir con los estudios y no le afecta en lo más mínimo la muerte de Antonio. Cuando una vecina le da el pésame, se limita a contestar con un simple «Ya»:

- «Supe lo de tu hijo, te acompaño en el sentimiento».
- «Ya». ... «En el pueblo, ¿se ha muerto alguien?»

El retorno al pueblo es inminente, y con ella se marcha el nieto mayor, rompiendo el orden dentro del sistema patriarcal al que pertenece Gloria. Curiosamente, el personaje del niño adolescente que se vendió al pederasta dentista, es el que va a restaurar el vínculo patriarcal, porque toda casa «necesita un hombre», dando así sentido a la vida de Gloria y, como vamos a ver, dejando abierto el escenario de la representación.

Más allá de ser una crítica sociopolítica que denuncia las condiciones de vida en un Madrid periférico que parece estar lejos del despertar que supuso la

movida madrileña, y un estudio psicoanalítico del estado emocional y mental de Gloria —personaje representado magistralmente por Carmen Maura—, *¿Qué he hecho yo...?* es una parodia que critica las esencialistas concepciones de la identidad de género y confirma lo que Butler manifiesta, que el género es una construcción: el género no es lo que uno *es*, sino lo que uno se *hace*, o en otras palabras, es algo que se hace o produce dentro del discurso, así como también hace al sujeto. La identidad de género no debe entenderse como algo que emana de una supuesta esencia natural, universal y estable (hombre o mujer) sino como algo fluido que se forma y se reforma con la repetición de ciertos actos sociales, algo construido que resulta de lo que hacemos, de cómo nos posicionamos en el mundo y del efecto que los entornos sociales y culturales tienen sobre nosotros.

¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO? Y LA EPISTEMOLOGÍA DE LA IGNORANCIA

En la introducción de *Race and Epistemologies of Ignorance*, se explica que a veces, lo que se ignora no es simplemente un vacío en el conocimiento, sino que, a menudo, esa falta de conocimiento se produce con fines de explotación y dominación. A veces los del centro no permiten que los marginados adquieran conocimiento, y a veces, los del mismo centro son los que sufren la ignorancia de la injusticia y la opresión²¹. Como este libro atestigua, rastrear lo que se desconoce y las políticas de la ignorancia puede ser un elemento clave de análisis epistemológico, social y político, ya que tiene el potencial de revelar el papel del poder en la construcción de lo que se conoce y proporcionar una visión de los valores políticos que funcionan en nuestras prácticas de conocimiento. Pero por supuesto, es mucho más fácil proponer esto que llevarlo a cabo. El poder de los discursos institucionales asegura su hegemonía a través de reglas normativas que hacen que su cuestionamiento sea, si no imposible, sumamente difícil. Para lograrlo hay que salirse de las reglas del juego, y recurrir a nuevas contra-estrategias que utilicen, o quizás hasta inventen, *otro* lenguaje. Y aquí es donde vemos, por ejemplo, los recursos fílmicos de Almodóvar para demostrar lo escondido detrás de la epistemología de ignorancia. Con esto me refiero a la hipérbole de la

²¹ Precisamente esto es lo que dice Gloria Anzaldúa del «machismo» del hombre latino; que él mismo es víctima de una invención de la masculinidad. «The modern meaning of the word 'machismo,' as well as the concept, is actually an Anglo invention... Today's macho has doubts about his ability to feed and protect his family. His 'machismo' is an adaptation to oppression and poverty and low self-esteem. It is the result of hierarchical male dominance... The loss of a sense of dignity and respect in the macho breeds a false machismo which leads him to put down women and even to brutalize them» (105). Claro, entender el origen de la violencia de la masculinidad no significa excusarla, dice Anzaldúa, sino señalarla con el propósito de exigir cambios concretos en la sociedad. «Men, even more than women, are fettered to gender roles» (106). La liberación de la mujer es la liberación del hombre también —de las categorías ontológicas que terminan oprimiendo a todos.

parodia en *¿Que he hecho yo...*, que sirve para destapar lo que el campo normativo epistémico encubre presentándolo como natural.

Al llevar la lógica hasta sus últimas conclusiones, Almodóvar nos hace ver lo que a nadie le conviene ver: que todo es una ficción, un *performance*. De hecho, lo que parece estar haciendo Almodóvar en este film es aludir a lo que define el fin del teatro del absurdo, es decir, demostrar que lo absurdo (*performance*) es lo que define nuestras vidas, aunque se ignore. Recordemos por un momento que la película empieza haciendo referencia al mismo rodaje, con la presencia de las cámaras, las luces y todo el *atrezzo* del rodaje²². Estamos en una película, a veces violenta y opresiva, con determinados roles, y esto es lo que se ignora por la sociedad. No es casual que *¿Qué he hecho...*? sea una película de la pos-transición, un momento en la historia de España en el que se ignoró mucho de lo que había ocurrido en el país en los últimos 37 años. De hecho, la violencia de la masculinidad fue precisamente una de las cosas que se intentó encubrir con la nueva moral sexual.

En relación a la aceptación de toda normativa social, Linda Alcoff explica en su artículo «Epistemologies of Ignorance. Three types» que uno podría asentir a la idea general de que las identidades sociales pueden conferir motivaciones para desarrollar una conciencia crítica frente a las creencias y los valores convencionales (Alcoff 44)²³. Dice Alcoff que la ley de la entropía actúa también en la esfera o campo de las creencias: tendemos a conservar las creencias que tenemos hasta que nos sentimos forzados a cuestionarlas (45). ¿Y qué nos hace cuestionar nuestras creencias? Se puede argumentar que suele ser un evento o una serie de eventos que llaman la atención sobre su naturaleza ficticia que, hasta ese momento, se ha confundido con lo «real». En el campo del arte, lo que destapa la epistemología de la ignorancia es el lenguaje, sea escrito o visual, que nos hace reconocer que la verdad consabida es una invención de la retórica. Más allá de eso, la retórica, los discursos normativos, son producto de la voluntad de poder. Esta fue la propuesta de Nietzsche sobre el lenguaje y también en nuestra época la de Foucault.

Afirma Alcoff que esta tendencia universal se aplica a diferentes conjuntos de creencias, dado que cada uno empieza su madurez epistémica con diferentes grupos de compromisos epistémicos, dependiendo de los accidentes de nuestro nacimiento. Nuestro juicio sobre la coherencia y la verosimilitud dependerá en

²² Esto nos recuerda la película de François Truffaut, *La nuit américaine* (1973), un film dentro de un film, dirigido por Truffaut (director y actor a la vez). El término *la nuit américaine* o la «noche americana» es la traducción del término fílmico «day for night», que se refiere a la técnica de filmar una escena a la luz del día, usando luces y filtros para hacer parecer que la escena está tomando lugar por la noche; una técnica que apunta a la artificialidad del cine.

²³ Todas las citas en español del artículo de Linda Alcoff son mi traducción.

gran parte de lo que está en nuestro conjunto de creencias central (45). Estas creencias son las que llevamos con nosotros de lugar a lugar, lo que Gadamer llama un «horizonte» hermenéutico. Como lo define Gadamer, el «horizonte» es «the range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point» (Gadamer 302). El horizonte de nuestra tradición cultural no es entonces un mero instrumento de visión, sino la condición en la cual ocurre la visión.

Almodóvar nos presenta el otro lado de ese horizonte hermenéutico tradicional y, como diría Foucault, por un lado el micro-fascismo de la vida cotidiana y, por otro, la posibilidad de salirse de tal espacio jerarquizado y opresivo. Gloria, quien al final contempla la idea de suicidarse inclinada sobre la barandilla del balcón, ve llegar a su hijo menor, quien ha regresado a la casa para convertirse en el «hombre» o «amo» de casa y, con eso, cerrar la laguna del deseo por la figura simbólica y jerárquica del padre. No sabemos lo que pasará, al romper el escenario de la representación todo queda abierto, y los roles de identidad se hacen líquidos: negación de la ficción de los roles fijos. Bien se podría afirmar que el cine de Almodóvar, en general, nos hace cuestionar nuestras creencias iluminando la ignorancia que generan los sistemas opresivos. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es buen ejemplo de ello, y es que nunca se sabe lo que puede esconder, o lo que puede haber más allá de lo que aparentemente parece ser un buen cocido madrileño.

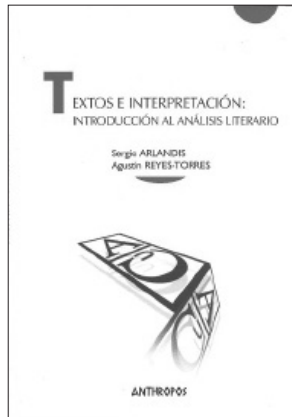
BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Alcoff, Linda. «Epistemologies of Ignorance. Three types». *Race and Epistemologies of Ignorance*. Eds. Shannon Sullivan and Nancy Tuana. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Anzaldúa, Gloria. «La conciencia de la mestiza/Towards a New Consciousness» *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999. 99-113.
- Ballesteros, Isolina. «Feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal: ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984) y Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)». *Cine (In)surgente: textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos, 2011. 57-91.
- . «Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar». *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Eds. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 71-100.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tran. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 2006.
- . *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Cixous, Hélène. «Sortie». *Continental Philosophy: An Anthology*. Eds. William McNeil and Karen S Feldman. Oxford: Blackwell, 1998. 374-9.
- D'Lugo, Marvin, and Kathleen M. Vernon, eds. *A Companion to Pedro Almodóvar*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.
- Drummond, Brett Jessie. «The Recycling of Filth: Transcultural Discourses in the Films of Pedro Almodóvar and John Waters». Diss. The University of Alabama, 2013.
- Epps, Brad, and Despina Kakoudaki, eds. *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. New York: Continuum, 2004.
- Grenier, Richard. «'What Have I Done' Depicts A Funny, Unfamiliar Spain». *The New York Times*. 30 Mar. 1985. Web. 1 Dic. 2013.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- . *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- Kercher, Donna. «Almodóvar and Hitchcock. A Sorcerer's Apprenticeship». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Eds. Marvin D'Lugo, and Kathleen M. Vernon. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. 59-87.
- Labanyi, Jo, and Tatjana Pavlovic. *A Companion to Spanish Cinemas*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.
- Martínez-Carazo, Cristina. *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*. Valencia: Universitat de Valencia, 2013.

- Seguin, Jean-Claude. «Is there a French Almodóvar?». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Eds. Marvin D'Lugo, and Kathleen M. Vernon. West Sussex: Willey-Blackwell, 2013. 432-52
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 1994
- . «Pedro Almodóvar». In «Auteurism and the Construction of the Canon». D'Lugo, Marvin and Paul Julian Smith. *A Companion to Spanish Cinemas*. Eds. Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic. West Sussex: Willey-Blackwell, 2013. 113-51
- Sullivan, Shannon and Nancy Tuana, editors. *Race and Epistemologies of Ignorance*. Albany: State University of New York Press, 2007
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1988



RESEÑAS



SERGIO ARLANDIS Y AGUSTÍN REYES-TORRES
TEXTOS E INTERPRETACIÓN:
INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS LITERARIO
Barcelona: Anthropos, 2013, 144 pp.

No es fácil vencer la dificultad que uno encuentra con frecuencia en los tratados de Didáctica o de Teoría de la Literatura. Ante sus páginas el lector puede quedar sumido en una nebulosa verbal, como si navegase entre babelismos o «divinas palabras». Pero no es eso lo que encontramos en *Textos e interpretación: Introducción al análisis literario* de los profesores Sergio Arlandis y Agustín Reyes-Torres. Huyen los autores de esos tenebrosos acercamientos puramente teóricos tan frecuentes y que en tantas ocasiones van, voluntaria o involuntariamente, cifrados. La metodología que proponen para acercarnos al texto literario es un reseñable instrumento teórico y práctico para ejercer la enseñanza y el aprendizaje de la Literatura. Los profesores de esta materia leemos con satisfacción y provecho este tipo de tra-

bajos instrumentales que versan sobre las técnicas o recursos para introducir a los estudiante en la lectura crítica y al análisis e interpretación de los textos en la práctica docente.

El objetivo de Arlandis y Reyes-Torres no persigue asentar una nueva teoría didáctica de la literatura, sino proponer, como profesores que ejercen la docencia directa, recursos y aplicaciones metodológicas en el aula. Con una búsqueda sencillez, con fundamento académico y sistematicidad pretenden que el estudiante vaya más allá de la lectura recreativa o impresionista. Como declara el título es una introducción al análisis de textos que permita crear lectores competentes.

Dividen el libro en cinco capítulos, cada uno con un amplio comple-

mento bibliográfico. El primero sobre la lectura y sobre la noción de literatura. En el segundo exponen una serie de pasos que conduzcan al logro de un análisis crítico del texto, cualquiera que sea el género al que éste pertenezca. La especificación de cada uno de esos pasos halla aplicación práctica en los apéndices finales. Los tres capítulos restantes van dedicados respectivamente a la caracterización de los tres géneros literarios mayores. Constituyen unas claras nociones de teoría literaria sobre los rasgos que los configuran.

La presentación teórica tiene la particularidad destacable de haber insertado, como complemento reflexivo, textos diferentes relativos a los aspectos propios de cada género. Los autores denominan «Textos para el debate» a estos fragmentos complementarios. Unas veces pertenecen a reconocidos especialistas en el campo de la Teoría de la Literatura o de la enseñanza (Aristóteles, Harold Bloom, Roland Barthes...) y en otros casos llevan la firma de autores literarios (Carlos Marzal, Bécquer, Carlos Barral, Francisco Brines, J. L. Alonso de Santos, A. Artaud, Lope de Vega...). Efectivamente, esos textos adjuntos pueden contribuir a despertar interés, fundamentar o contrastar criterios y a abrir puertas para continuar la formación y ampliar la perspectiva de los estudiantes.

El carácter práctico de este manual de análisis textual se completa con los dos apéndices finales men-

cionados. En el primero encontramos útiles modelos de análisis de textos. Hallan así plasmación y aplicabilidad los conceptos y caracterizaciones teóricas que han desarrollado en los capítulos anteriores. Este apéndice permite al lector (al estudiante, pero no sólo a él) dialogar ordenada y metódicamente con el texto que lee o analiza. Para cada modalidad de discurso aportan un modelo de acercamiento analítico. Las fases propuestas se pueden resumir en la triada formada por el contexto, el autor y el texto, éste con sus distintos aspectos: contenidos, organización de los mismos y recursos pertenecientes a los distintos planos del lenguaje. El segundo apéndice, menos relevante aunque igualmente práctico, presenta una serie de tópicos literarios y el proceso con que pueden aparecer en las obras.

El 4 de octubre de 2013 leía en el diario *El Mundo* un artículo del profesor José Antonio Marina titulado «La hora de los docentes». Refería una anécdota para puntualizar la labor educativa de los maestros: «Recuerdo la anécdota de un profesor de pedagogía americano que el primer día de clase les dijo a sus alumnos, futuros maestros: *He dedicado este verano a enseñar a hablar a mi perro. Está ahí fuera. Si quieren puede hacerles una demostración.* Los alumnos por supuesto asintieron. El perro entró, se tumbó y el tiempo pasó sin que dijera palabra alguna. Al fin un alumno protestó: *Profesor, su perro no habla.* El profesor contestó: *Ya les dije que*

había enseñado a hablar a mi perro. No que mi perro hubiese aprendido. No olviden eso en el futuro. Nuestra profesión no es enseñar, sino conseguir que aprendan».

Desde mi punto de vista, a la anécdota del pedagogo americano recordada por Marina queda un poco coja porque bascula demasiado acusadamente hacia el lado del profesor. La didáctica de cualquier materia constituye un acto de comunicación y en él interviene como elemento principal el binomio formado por el profesor y el alumno. Entre estos dos agentes del circuito comunicativo fluye el mensaje mediante un método de transmisión. Me parece que en la historieta contada por el profesor Marina falta un elemento más adecuado que el perro para constituir un binomio activo, dinamizador. El mejor profesor por muy entregado que esté no puede «conseguir» por sí mismo que los estudiantes aprendan. El perro, elegido para el caso, no es el más pertinente para ilustrar la función abnegada del profesor; sí lo sería, en cambio, para explicar la actitud pasiva del alumno. Muy acertadamente escribía el profesor Unamuno estas palabras en un ensayo titulado «Arabesco pedagógico», publicado en 1913: «Lo que más encadena a un discípulo a su maestro, lo que más le hace cobrar afición a lo que éste le enseña, es sentir el calor de la pasión por la enseñanza, del heroico furor del magisterio». Pero también es innegable que los buenos propósitos del profesor se pueden estrellar contra la

roca del desinterés o la falta de dedicación y esfuerzo del alumno.

El perro de la anécdota, por su naturaleza, carece de la necesaria voluntad para aprender; en cambio, los estudiantes de magisterio o quienes enfocan su aprendizaje a cualquier otra profesión poseen esa facultad y el profesor «conseguirá que aprendan» solamente si la ejercitan para saber más, si desean ampliar los horizontes que señala el profesor. En el proceso educativo están implicados maestros y alumnos casi por igual. El acto comunicativo de la docencia es biunívoco, de doble dirección: el maestro o el profesor debe sentir ese amor al magisterio que señalaba Unamuno y tener conocimiento profesional de la disciplina. Pero el estudiante, por su parte, ha de estar dispuesto, también profesionalmente, a no quedarse rebajado a la condición *canina* en esa correspondencia comunicativa de la que forma parte, sino a erigirse también en elemento activo y con voluntad, con deseo de querer saber. Sin esta reciprocidad no hay pedagogía milagrosa ni maestro consagrado que sea capaz de «conseguir que aprendan» los alumnos. El entusiasmo de enseñar del profesor y el método usado junto al deseo de aprender del estudiante harán que aquél y éste alcancen el fruto deseado. Los profesores Arlandis y Reyes-Torres presentan un método didáctico aplicable provechosamente en el aula de Literatura, muy adecuado para una introducción al estudio competente y académico de la materia y para evitar el esponta-

neísmo pedagógico y la lectura acrí-
tica. Con él se puede conseguir ese
anhelado y difícil acoplamiento di-
námico entre profesor y estudiantes
encaminado a obtener mutuo rendi-

miento académico del estudio y aná-
lisis de los textos literarios.

PATROCINIO RÍOS SÁNCHEZ
Middlebury College, Madrid



JORDI DOCE
LAS FORMAS DISCONFORMES.
LECTURAS DE POESÍA HISPÁNICA.
Madrid: libros de la resistencia, 2013, 256 pp.

Tengo una especial predilección por libros como éste, libros que recopilan artículos sobre literatura, poesía o arte diseminados por revistas de, generalmente, escasa difusión; que agrupan textos dictados en conferencias ante un público minoritario, escritos que sirven de prólogo a otras obras o reseñas escritas para volanderos suplementos culturales. La única forma de que el lector interesado tenga la posibilidad de leerlos completos es reunirlos en un único volumen, sistematizándolos, por así decir, como ha hecho Jordi Doce en *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, el libro del que nos ocupamos en estas líneas.

Estoy convencido de que la escritura es un todo orgánico y cada uno de los géneros en que los se mani-

fiesta —poema, ensayo, relato, novela, diario, etc.— es una parte de ese todo que llamamos Literatura, aunque para cada autor uno u otro género posean relevancia desigual en su propio proceso creativo. Los motivos que conducen a un poeta a frecuentar la crítica de manera permanente y comprometida obedecen a razones múltiples, y una de ellas, posiblemente la de mayor peso, es la de escribir sobre aquellos poetas, sobre aquellas estéticas y tradiciones que sirven de pretexto para afianzar la propia obra, aunque un poeta y crítico tan notorio como Auden escribiera al respecto, con su peculiar ironía, algo como esto: «Nunca he escrito una línea de crítica sino en respuesta a algún pedido de terceros para una conferencia, una introducción, una revista, etc. Aunque confío en que algo de amor

se haya filtrado en su escritura, los escribí porque necesitaba el dinero». De todos es sabido que, al menos en la actualidad (en la época Auden la figura del poeta gozaba de mayor reconocimiento social), el respaldo que pueden aportar a la economía familiar dichas actividades, en gran parte de los casos, resulta del todo irrelevante, por eso no es difícil conjeturar que existen como trasfondo otro tipo de vínculos, no de carácter crematístico, sino emocional, de empatía si se quiere, que empujan al poeta a ensayar esa otra forma de creación que es la crítica literaria. Jordi Doce lo explica en las palabras preliminares del libro, aclarando la variedad de las lecturas con estas palabras: «...la nómina no es caprichosa ni arbitraria: la han dictado la inclinación y el gusto personales, la afinidad con ciertas sensibilidades y modos de entender la escritura (eso que llamamos *poética* y que, en última instancia, no es más que un modo de fatalidad)». Debido a esa afinidad *poética* no nos puede extrañar que algunos autores, el caso de Valente resulta significativo, estén tratados con una mayor profundidad, auscultando pormenorizadamente el manantial del que surge su obra, en una sucesión de artículos, ahora encadenados. También queda patente dicha afinidad, en este caso con su labor como traductor, a la hora de comentar las versiones y revisiones de otros poetas que Octavio Paz fue acumulando a lo largo de su fecunda vida creativa. Jordi Doce desmiga el concepto de traducción que Paz sostiene, un concepto en el que, por en-

cima de otras consideraciones, prima la identificación con el autor traducido —hasta el punto de poder rastrear su influencia en los propios poemas del traductor— porque como escribe Jordi Doce, «Según Paz, la traducción es una variante del proceso creador caracterizada por un equilibrio entre repetición e invención, tradición y originalidad. Su principio rector es ya un lugar común entre nosotros: el texto traducido ha de producir efectos similares a los del original, pero con distintos elementos».

Un libro como *Las formas disconformes* se inscribe, como he dicho más arriba, en una fecunda tradición, la del poeta-crítico y, de hecho, muchos de los autores comentados en el libro comparten esta doble actividad: los ya citados Paz y Valente, pero también Ángel Crespo y Andrés Sánchez Robayna, Miguel Suárez o Juan Malpartida, por poner algunos ejemplos (sin salirnos de la tradición hispánica, me vienen a la memoria autores de no menor calibre, los casos de Gerardo Salinas, de Cernuda o Gil de Biedma, de Caballero Bonald o Francisco Díaz de Castro, de Adolfo Castañón o Gastón Baquero, por ejemplo). El mismo Jordi Doce —además de poeta y narrador con una extensa y reconocida obra, de la que podemos señalar libros de poemas como *Lección de permanencia* (2000), *Otras lunas* (2002) o *Gran angular* (2005) los relatos de *Bestiario del nómada* (2001) o el diario *La vibración del hielo* (2008) también cultiva la traducción con excelentes

resultados— ha acometido en otras ocasiones empresas de esta índole con libros como el ensayo literario *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea* (2005), los artículos literarios reunidos en *Curvas de nivel* (2006) o los ensayos dedicados a T.S. Eliot y a W.H. Auden que integran *La ciudad consciente* (2010).

La primera parte del libro la forman, en su gran mayoría, comentarios extensos, incursiones de gran calado en los autores tratados y abarca desde la labor traductora de Octavio Paz hasta un encendido comentario sobre la poeta uruguaya Circe Maya—para mí todo un descubrimiento, porque ignoraba su existencia—. En medio, varios artículos dedicados a Valente, uno reivindicativo y esclarecedor sobre el poeta Luis Fera, «Entre dos aguas. Los anclajes de Luis Fera», otros sobre Alberti, Josep Palau i Fabre o sobre el justamente admirado Ángel Crespo. La segunda parte está integrada por artículos ceñidos a una extensión más reducida, suponemos que por las prescripciones de las publicaciones que los acogieron por vez primera. Se acogen a lo que conocemos generalmente por reseña crítica, aunque alguno de ellos, como los dedicados a Álvaro Valverde o Andrés Sánchez Robayna, esté tomado del prólogo que el autor firmó para las respectivas antologías, la de Valverde, titulada *Un centro fugitivo* y la de Sánchez Robayna, *Ideas de existencia*. Otra función inicial tuvo «Segundo advenimiento», texto con el

que Jordi Doce presentó en el Ateneo madrileño a Juan Carlos Mestre, que permanecía inédito hasta la feliz inclusión en este libro. Textos, entre otros, sobre Mercedes Roffé, Marta Agudo o Esther Ramón completan la sección.

Las peculiares figuras de los pintores Albert Ràfols-Casamada y de Eduardo Arroyo, el primero también poeta, y el segundo novelista, llegan a estas páginas en su doble condición y ocupan la tercera y última parte de *Las formas de la disconformidad*. Dos autores con un desarrollo artístico muy dispar y, sin embargo, como se percibe en los textos de Doce, con una similar conciencia estética, en cualquiera de los formatos elegidos, sustentada en la búsqueda de lo inefable y en el rigor y la disciplina en el trabajo, sin dejar a un lado el análisis social, como los lectores pueden constatar en un reciente artículo publicado en el diario «El País» por Eduardo Arroyo, en el razona sobre la responsabilidad mancomunada de artistas, galeristas, marchantes, ferias de arte y demás implicados en el controvertido mundo del arte en la crisis que padece, hasta el punto de afirmar que «el mercado del arte no existe, no existió nunca y nunca existirá en nuestro país».

La procedencia de los textos, como queda constatado en un apéndice final, es muy variada, sin embargo, y al margen de la extensión obligada de gran parte de los textos, en todos ellos se aprecia la inten-

ción que Jordi Doce comentaba en el texto aclaratorio que precede a los cometarios propiamente dichos: «Todos estos autores me suscitaron preguntas que intenté responder o despejar hasta donde me fue posible; con todos he disfrutado y, a la vez, he aprendido». No me cabe ninguna duda de que el futuro lector de este compendio crítico encontrará razones más que suficientes en sus páginas, más allá de su predilección por uno u otro autor objeto de estudio, para justificar la mezcla de fervor y precisión con la que Jordi Doce

desentraña las zonas oscuras de las que surge la creación poética, hasta el punto de quedar, de algún modo, rendido ante el cúmulo de expectativas que una crítica tan apasionada proporciona. Parafraseando unas palabras del recientemente fallecido Seamus Heaney sobre Charles Simic, podemos decir que todo lo que escribe Jordi Doce sobre literatura y arte no es más que una defensa a ultranza de la lengua, de la poesía.

CARLOS ALCORTA
UIM



EDICIÓN DE DOMNITA DUMITRESCU Y GERARDO PIÑA-ROSALES

EL ESPAÑOL EN LOS EE.UU.: E PLURIBUS UNUM?

ENFOQUES MULTIDISCIPLINARIOS

Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española,
2013, 408 pp.

Si lo que queremos es leer un libro que nos garantice ponernos al tanto de la situación de la lengua española en los Estados Unidos, *El español en los EE.UU.: E pluribus unum? Enfoques multidisciplinares* sería sin duda alguna buena opción. Esta obra, fruto de la iniciativa de la Comisión del estudio sociolingüístico del español en los Estados Unidos, de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), de algunos de sus miembros y de otros destacados especialistas en el tema, nos recuerda que los estados unidos americanos no solamente hablan en inglés, sino que también lo hacen en español, y no poco.

Este volumen está dirigido a todo aquel que quiera aproximarse a una

respuesta que haga justicia al planteamiento de si todavía la lengua de Cervantes se ha de seguir considerando como una lengua más *en* los Estados Unidos, o si, por el contrario, ya se puede empezar a hablar del español *de* los Estados unidos como una lengua integrada dentro de un mundo estadounidense globalizado. No obstante, establecer esta distinción no es tarea fácil debido a la diversidad de prácticas lingüísticas.

La demografía hispanounidense actual no engaña. Los números hablan por sí solos. La población hispanohablante que llega, se queda y nace en los Estados Unidos es una muestra clara de cuán importante es el español en este país. Sin embargo, no solamente se pueden contar per-

sonas, sino que se debe contar con las personas con el fin de convertir la sociedad en la que viven en una realidad que muchos consideran aún a estas alturas un sueño apesadumbrado.

Por lo que parece, las batallas libradas por los defensores del monolingüismo están lejos de decretar el alto al fuego. Si bien es cierto que la fuerza hispanófoba de organizaciones como el movimiento *English-Only* (que curiosamente se originó en Miami) y otras de su clase parecen haberse agotado estos últimos años, la escasez de recursos económicos y la falta de una legislación que regule adecuadamente el uso del español menguan su desarrollo. Seguramente que para alcanzar un verdadero bilingüismo e impedir que esta situación se prolongue en el tiempo solo se necesite el esfuerzo de todos, hispanohablantes y anglohablantes.

Hacer *de muchas* variedades del español *una* sola es a lo que aspiran todos y cada uno de los estudios que este trabajo descubre. Estamos ante una obra que pretende abordar la situación del español arriba esbozada desde una perspectiva multidisciplinar, es decir, adoptando enfoques vinculados a la sociolingüística, la sociología, la pedagogía o la adquisición del lenguaje, entre otros. Los autores de estos capítulos no solamente ofrecen respuestas a muchos de sus desafíos, sino que además suscitan y replantean nuevos problemas a la espera de que otros tomen su relevo.

El libro, estructurado en seis secciones bien diferenciadas, abarca temas fundamentales como son la demografía hispanounidense; el bilingüismo inglés-español, el mantenimiento y pérdida del español generación tras generación; las variedades del español estadounidense; la ideología y la identidad de los bilingües; y la educación bilingüe y la enseñanza del español como lengua de herencia.

La primera sección la estrena Devin Jenkins, quien nos habla de la expansión de la población hispanounidense, prestando especial atención al suroeste del país. La segunda sección, consagrada a la adquisición y transmisión de la lengua, la abre Carmen Silva-Corvalán, quien trata el tema de la adquisición simultánea del inglés y el español como primeras lenguas. El siguiente estudio lo encabeza Andrew Lynch, el cual hace una crítica a los conceptos de «comunidad de habla» y «comunidad lingüística» de Saussure y Labov, respectivamente, siendo firme en la idea de que ambos se han quedado anticuados y que no se pueden aplicar a la situación actual del español de los Estados Unidos. Asimismo, cuestiona, por otro lado, el par «español de los Estados Unidos» y «español en los Estados Unidos», sin decantarse por ninguno de ellos. En el último estudio de esta sección, Susana Rivera-Mills observa la actitud de los hispanohablantes de cuarta generación ante la lengua de sus antepasados.

La sección tercera, dedicada al bilingüismo hispanounidense, contiene

cuatro estudios. El primero de ellos, elaborado por John Lipski, insiste en la necesidad de ver el español estadounidense como un dialecto propio de esta lengua. En el siguiente estudio, Ricardo Otheguy, partiendo de la influencia que ejerce el inglés sobre el español, retoma a Saussure y su clásica distinción entre «lengua» (*langue*) y «habla» (*parole*). Kim Potowski, en el tercer estudio de esta sección, nos habla del contacto de dialectos del español en Estados Unidos. Por último, Marta Fairclough se interesa en las habilidades léxicas de los estudiantes de español como lengua de herencia.

La cuarta sección de este volumen se encarga de las cuestiones de ideología e identidad. Silvia Betti inicia esta cuarta parte examinando el polémico *spanglish*. En el siguiente artículo, Ana Sánchez-Muñoz analiza el uso del español como lengua de herencia en función de la identidad lingüística y étnica de los hablantes. De la mano de Glenn Martínez descubrimos la política lingüística a la que se enfrentan los hispanounidenses en el ámbito sanitario. Ana Roca y José Ángel Gonzalo de León cierran esta sección contemplando la expansión y desarrollo del español en Miami.

Dedicada a la política educativa y a la pedagogía del español como lengua de herencia, la quinta sección comienza con la problemática de la educación bilingüe en los Estados Unidos presentada por Frank Nuessel. Más tarde, Robert Blake y María Cecilia Colombi describen un programa ejem-

plar de la Universidad de California de español como lengua de herencia. A continuación, Laura Callahan analiza la competencia que los estudiantes de español como lengua de herencia manifiestan en sus escritos. En el siguiente estudio, María Celia Colombi y Dalia Magaña insisten en la importancia de la adquisición de una bialfabetización avanzada. Esta penúltima sección que cierra el libro finaliza con el artículo de Ofelia García en el que la autora ahonda en el concepto de *translenguar*. El libro concluye en la sección sexta, en la que se ofrecen los perfiles bibliográficos de todos los participantes en la obra.

Domnita Dumitrescu y Gerardo Piña-Rosales nos presentan de una forma muy nítida un tema que preocupa y concierne a todos los hablantes de una de las lenguas románicas por excelencia. Gracias a la colaboración de expertos y eruditos, ambos nos ayudan a conocer la situación que vive el español hablado en el Nuevo Mundo. De una forma clara y estructurada, tanto el lector lego como el más experto podrán descubrir como el español lucha por hacerse un hueco en un país en el que aún no existe una consciencia bilingüe, a pesar de disfrutar de una de las sociedades más heterogéneas del mundo. Creemos que una vez leído este libro, al lector solo le podrá pasar una cosa: haber modificado su visión previa del español estadounidense.

MARÍA DOLORES GARCÍA PLANELLES
Universitat de València-Estudi General



MELANCOLÍA VERTEBRADA O LA INVENCION DE ANDALUCÍA

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

MELANCOLÍA VERTEBRADA. LA TRISTEZA ANDALUZA

DEL MODERNISMO A LA VANGUARDIA,

Barcelona: Anthropos, 2012, 350 PP.

La reciente publicación de *Melancolía vertebrada* supone una importante cala en la *historización* de la producción literaria contemporánea. Miguel Ángel García profundiza en la construcción identitaria de Andalucía gracias a un tópico tan común en la literatura de esta región como la tristeza o la pena. El autor sienta las bases de esta dialéctica con el siguiente planteamiento: la imagen alegre, folclórica y popular creada por románticos y costumbristas se invierte a partir del modernismo y la vanguardia. O dicho de otro modo, las nuevas promociones literarias de esta región —desde Villaespesa hasta Alberti— consolidan la oposición entre una Andalucía «verdadera» y una Andalucía «falsa».

El autor realiza un recorrido por las diferentes coyunturas ideológicas que afectan a la literatura andaluza. Como decimos, las huellas del krausismo, la defensa de Castilla por parte de los modernistas, la aparición de Ortega y su *Teoría de Andalucía* o el relevo ideológico de la llamada Joven Literatura son los puntos imprescindibles de la citada dialéctica. Del mismo modo, las ciudades de Sevilla y Granada ejemplifican, cada una a su manera, la búsqueda de un «espíritu» que defina el particular «carácter» de sus gentes. Por ejemplo, la capital hispalense reconoce ese «espíritu» como ángel y la ciudad de la Alhambra como duende.

En cualquier caso, la noción de alma y la tristeza en las «cosas» es

una característica clave en la crisis finisecular del XIX. La inversión de tópicos que señala Miguel Ángel García —la Andalucía alegre y colorista en favor de la «pena negra»— se enmarca y, con el paso de los años, opone al castellanismo que acapara gran parte de la producción literaria en la España de ese momento. Por otro lado, el alhambrismo y el orientalismo que inician la «invención» de Andalucía sientan las bases del tópico de la tristeza andaluza gracias al binomio Occidente / Oriente. Esta «geografía lírica andaluza» que encabezan Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca no es un proyecto, ni mucho menos, regionalista. La *andalucización* de España (el caso de García Lorca) y la universalización de Andalucía (Juan Ramón y los jóvenes andaluces del Veintisiete) son un frente importante en la modernización y europeización que lidera Ortega y Gasset durante las primeras décadas del nuevo siglo.

La vertebración poética de la melancolía andaluza tiene lugar en un proceso histórico-literario muy concreto que se debe principalmente al modernismo (entre otros) de Villaespesa, al esencialismo de Juan Ramón Jiménez y al vanguardismo de la Joven Literatura. Como señala Miguel Ángel García, la Andalucía de la pena o la tristeza está «sometida a la voluntad de estilización y universalización». En

otras palabras, «la materia literaria de Andalucía» no es un *continuum*, no es «un ciclo no sujeto a una serie de estructuras específicas de historicidad». Del mismo modo, el pasado árabe tiene un papel importante en la persecución de esta identidad. El exotismo modernista, el spleen parisino o el decadentismo finisecular relaciona la tristeza andaluza con otros tópicos como la pereza y la indolencia.

Melancolía vertebrada profundiza en la renovación de las pautas estéticas de la materia de Andalucía. García *historiza* las imágenes literarias que han construido este nuevo concepto de identidad y que, en su momento, se separa del sentido romántico y popular. Esta publicación, *Melancolía vertebrada*, prosigue la línea de otros libros del autor como *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia* (2001), *El Veintisiete en vanguardia* (2001), *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España* (2010) y *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social* (2012). Sin lugar a dudas, la citada bibliografía confirma a Miguel Ángel García como uno de los investigadores más rigurosos y de mayor prestigio en la actual crítica literaria nacional.

MANUEL VALERO GÓMEZ
Universidad de Granada /
Instituto Alicantino de Cultura
Juan Gil-Albert



CHILE EN LA PANTALLA 40 AÑOS DESPUÉS DEL GOLPE

JOAN DEL ALCÁZAR GARRIDO

CHILE EN LA PANTALLA

Valencia: Universidad de Valencia-Cetro de Investigaciones Barros Arana, 2013, 212 pp.

La fecha del 11 de septiembre recuerda a la mayoría de la humanidad el atentado contra las Torres Gemelas en Nueva York y contra el Pentágono en Washington en el año 2001 en esa barbarie colectiva que es el terrorismo como respuesta a las injusticias de cualquier tipo. Pero, en América Latina, y más concretamente en Chile, esa fecha recuerda el día fatídico en que un gobierno legítimo, como el de Salvador Allende y la Unidad Popular, fue derribado violentamente por el general Augusto Pinochet y miembros del ejército chileno para instaurar un régimen que se extendería hasta el año 1990. El aniversario de los cuarenta años de la fecha del golpe de estado de Pinochet ha dado lugar a diversas publicaciones conmemorativas, algunas de las cuales ponen de manifiesto severos trabajos de investi-

gación, mientras que otras rememoran los hechos con carácter divulgativo.

En los últimos meses, desde el ámbito periodístico, se han publicado algunos libros muy interesantes sobre la recuperación de ese tiempo en donde el horror se convirtió en algo cotidiano. La instauración de un régimen totalitario que fue más allá del simple control del poder supuso en Chile el deseo de exterminio del considerado enemigo, el comunismo, mediante la creación de una policía política llamada Dina que desarrolló mediante la tortura, el asesinato, las violaciones y las desapariciones premeditadas una de las páginas más infames, no sólo de la historia de Chile, sino de la historia de la humanidad. Libros como *La danza de los cuervos* (2013) o *El despertar de los cuervos* (2013) de Javier Rebolledo

sacaban a la luz los nombres y apellidos de los torturadores y colaboradores del régimen que asolaron aquellos años y que pusieron a la población bajo el sometimiento del miedo y de un gobierno dictatorial, torturadores que inexplicablemente, en muchos casos, siguen ejerciendo su actividad laboral dentro de Chile tanto en la Administración como fuera de ella. Otros libros, como *Pinochet, los archivos secretos*, reeditado y ampliado en 2013, de Peter Konbluh elaboraban una visión cruenta del régimen a partir de nuevos documentos históricos que no hacían sino corroborar el hecho de la falta de límites para instaurar una dictadura basada en el temor y la violencia. Publicado también por la Universidad de Valencia y ACDE Ediciones, ha aparecido *Derechos humanos y justicia en Chile: Cerro Chena campo de prisioneros*, de Manuel Ahumada Lillo, testimonio de primera mano sobre las ejecuciones en el campo de reclusión en Cerro Chena. El mismo autor de *Chile en la pantalla* ha publicado este año una explicación de aquellos hechos bajo el título de *Chile 73. Memoria, impactos y perspectivas*, en colaboración con Esteban Valenzuela en calidad de editores.

Curiosamente, y no podía ser de otra manera, la barbarie y el horror dejó sus rastros en el cine. El género documental fue el que de mejor manera adoptó esta temática por razones muy evidentes. El documental es un género marginal dentro de tipología fílmica, no requiere de grandes inversiones, su distribución es periféri-

ca en los circuitos comerciales y las esperanzas de sus autores en hacerse ricos con su film suelen ser escasas. Más bién la realización documental encuentra su posible satisfacción en el reconocimiento del mundo intelectual y su reconocimiento social al denunciar situaciones de injusticia e iniquidad que los medios de comunicación masivos suelen rechazar por no ser acordes con su voluntad de espectacularización y su adecuación a las propuestas publicitarias que financian su actividad. Desde la realización de *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, el cine chileno consiguió, mediante el cine documental de denuncia, llamar la atención de los espectadores de otros continentes sobre una cinematografía con escasos títulos importantes, cuando, curiosamente no había sido centro de atención desde que las primeras vistas enviadas por técnicos de Lumière se pasaran en Santiago de Chile en 1897. Pero ese campo se explotó con justicia y con voluntad artística, y fruto de dicho trabajo fue la realización de esplendidos trabajos como *La espiral*, de Armand Matelart, película que recoge al igual que la producción de Patricio Guzmán, imágenes en primera línea durante las primeras horas del golpe; *Compañero Presidente* (1971), de Miguel Littin, basado en una larga entrevista de un osado Regis Debray al recién elegido Salvador Allende pocos días antes de la nacionalización del cobre ordenada por el gobierno de la Unidad Popular; otras películas de Littin como *Las actas de Marusia* o *Acta general de Chile* hasta llegar a *El mocito* de Jean de Certeau (2011), tes-

timonio de un torturador de la DINA, o el reciente y patético *I Love Pinochet*, documental que trata de recoger testimonios entre los apoyos del dictador tras ser extraditado a Chile después de ser detenido en Londres y procesado por las autoridades británicas.

En esta línea se sitúa un interesante trabajo del profesor de la Universidad de Valencia Joan Alcázar: *Chile en la pantalla. Memoria, impactos y perspectivas*. Joan Alcázar (Valencia, 1954) es Catedrático de Historia contemporánea en la Universidad de Valencia. En 1988 actuó como perito de la acusación ante la Audiencia Nacional de España en el sumario 19/97 Terrorismo y Genocidio «Chile —Operativo Cóndor» que instruía el juez Baltasar Garzón contra Augusto Pinochet, lo cual hace a Joan Alcázar, tras un amplio periplo de investigación, uno de los máximos conocedores de la historia moderna de Chile y especialmente del periodo de la dictadura pinocheta. Entre sus publicaciones destacan *Yo pisaré las calles nuevamente. Chile, revolución, dictadura, democracia (1970-2006)*, *De compañero a contrarrevolucionario. La revolución cubana y el cine de Tomás Gutiérrez Alea*. Es autor también de *Historia de América Latina 1959-2009*.

Chile en la pantalla es la continuación de un proceso lógico de años de investigación, pero también es una especie de homenaje a un tiempo y unos personajes que en su día representaron la libertad, en primer lugar a Salvador Allende y sus luces y sus

sombras en el gobierno de la Unidad Popular, y en un segundo plano, no menos importante, a la necesidad de enseñar y analizar la historia como algo que ofrece a las nuevas generaciones una perspectiva sobre el presente y sobre la elaboración de un mundo más justo y democrático. Por ello, el libro, lejos de mantener una postura revanchista contra el régimen de Pinochet, adquiere, lo que a mi juicio es más difícil en el trabajo del historiador, un tono ponderado que trata de analizar los hechos en su justa perspectiva, mediante un análisis comedido que intenta presentar los distintos puntos de vista que condujeron al derribo y aniquilación de la Unidad Popular y el presidente Allende, sin dejar de denunciar los crímenes que tal régimen realizó de manera indiscriminada contra todo aquel que supusiera una oposición. El libro dedica amplias páginas a los años de las torturas y detenciones de la DINA que inevitablemente marcan la historia de Chile, la planificación de la Operación Cóndor como una operación de eliminación de todo rastro de comunismo en América Latina. Y esa reconstrucción logra con acierto contextualizar los hechos y aclararle al lector los temas que inevitablemente luego el cine iba recoger.

El registro cinematográfico se presenta como un documento que, con todas las precauciones, forma parte de la historia y sirve al historiador, a su vez, para recomponer el pasado histórico. Tenemos una memoria histórica hecha de imágenes que hay que

intentar cuidar como parte de nuestra visión del problema, pero, al mismo tiempo, analizar con la cautela con que se toma cualquier otro documento histórico. Esas imágenes, sin embargo, constituyen por su accesibilidad, su interés y su dramatismo, un magnífico material de trabajo para la enseñanza de la disciplina histórica a las nuevas generaciones y es, a su vez, un instrumento de lucha contra el olvido y contra quienes niegan la existencia de las torturas y los asesinatos de aquel entonces. Así, el libro recorre y analiza una buena cantidad de las películas, cine documental en su mayoría, que tratan el tema de la dictadura chilena y su relación con la memoria histórica, o más bien, con las distintas memorias que conforman el estudio histórico. Y de ahí radica su interés, ya que *Chile en la pantalla* ofrece datos interesantes sobre películas conocidas como el caso de *La batalla de Chile* que fue trasladada desde el puerto de Valparaíso en una fuga clandestina y estuvo a punto de ser incautada por las autoridades militares. El libro también ofrece una interesante lectura de la película de ficción *Missing*, de Costa Gavras, en donde, desde el punto de vista de un padre norteamericano, se presenta la desaparición de su hijo a manos de las autoridades chilenas mostrando las circunstancias en las que se fraguó el golpe bajo el auspicio de la CIA y la administración Nixon. No obstante, se echa de menos alguna carencia en un libro que pocos desmerecimientos posee, como que no se mencione la película *La flaca Alejandra* (1994) de Carmen Castillo y Guy Girard, testi-

monio de primera mano sobre el papel de los delatores dentro del Movimiento de Izquierda revolucionaria y los sectores de izquierda. Tampoco se menciona la serie de televisión *Los archivos del cardenal*, serie de magnífica calidad acompañada de gran éxito de audiencia en Chile y que trata el papel de la Vicaría de la Solidaridad en Santiago de Chile, organización de la cual se habla ampliamente en el libro. Con todo, el libro posee un gran interés tanto para el especialista como para el lector de libros de divulgación, ya que la exposición del autor es de una claridad meridiana, propia de sus fines docentes y con un ameno registro de escritura que hacen de *Chile en la pantalla* un libro que no se cae de las manos y que verdaderamente cuesta abandonar, pero sobre todo constituye una lectura que habla sobre algo más, y de ahí su valor, es un libro que habla sobre la dignidad y la decencia de la actuación política y de las ideas que la deben guiar, sobre los peligros que acechan a la democracia y sobre la posible impericia de los líderes que deben llevarlas a cabo y los riesgos que dicha impericia pueden implicar. Y esa lectura que es la lectura de un libro magnífico recibe una perspectiva singular en estos tiempos que nos tocan vivir, unos años en que palabras como decencia, democracia o dignidad cuando de la clase política se habla han perdido su significación o, desgraciadamente, el valor que les habíamos atribuido en las sociedades europeas.

LUIS VERES
Universitat de València

REVISTAS

REVISTA INTERNACIONAL DE
LINGÜÍSTICA IBEROAMERICANA (RILI)
[www.iber-america.net/de/
rili1.htm](http://www.iber-america.net/de/rili1.htm)

LETRAS PENINSULARES / DAVIDSON
COLLEGE
www3.davidson.edu/cms/x6120.xml

DECIMONÓNICA, REVISTA DE
PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA
DECIMONÓNICA
www.decimononica.org

REVISTA ESPÉCULO. REVISTA DE
ESTUDIOS LITERARIOS.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID
[www.ucm.es/info/especulo/
numero44/index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/index.html)

REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA
APLICADA. UNIVERSIDAD DE LA
RIOJA
www.aesla.uji.es/resla

REVISTA MONTEAGUDO. REVISTA
DE LITERATURA ESPAÑOLA,
HISPANOAMERICANA Y TEORÍA DE
LA LITERATURA. UNIVERSIDAD DE
MURCIA.
www.um.es/dp-liter-esp/revista.php

REVISTA DIECIOCHO. HISPANIC
ENLIGHTENMENT. UNIVERSITY OF
VIRGINIA (EE.UU)
[http://faculty.virginia.edu/
dieciocho](http://faculty.virginia.edu/dieciocho)



OTROS ENLACES DE LA MIRÍADA:

revistas
y congresos
de interés

REVISTA HISPANIC POETRY REVIEW
<http://hisp.tamu.edu/hpr>

REVISTA PARNASEO. CIBER-PASEO POR
LA LITERATURA.
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
<http://parnaseo.uv.es>

ACADEMIA EDITORIAL DEL HISPANISMO
www.academiaeditorial.com

452Fº - REVISTA DE TEORÍA DE
LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA
www.452f.com

HISPANIC REVIEW – REVISTA DE LA
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA
<http://hr.pennpress.org>

CONGRESOS Y JORNADAS

JUNIO

Del 6 al 8 de junio de 2014

I CONGRESO DE LA ACADEMIA
NORTEAMERICANA DE LA LENGUA
ESPAÑOLA

«LA PRESENCIA HISPANA Y EL ESPAÑOL
DE LOS ESTADOS UNIDOS: UNIDAD EN
LA DIVERSIDAD»

*Biblioteca del Congreso de
los Estados Unidos/Academia
Norteamericana de la Lengua
Washington, D.C - Estados Unidos
[http://c.ymcdn.com/sites/www.
aatsp.org/resource/resmgr/
calendar_events/anle14_dc.pdf](http://c.ymcdn.com/sites/www.aatsp.org/resource/resmgr/calendar_events/anle14_dc.pdf)*

Del 9 al 12 de junio de 2014

XL CONGRESO INTERNACIONAL
DE INSTITUTO INTERNACIONAL DE
LITERATURA IBEROAMERICANA 2014.

«LA LITERATURA IBEROAMERICANA
ENTRE DOS ORILLAS»

*Instituto Internacional de
Literatura Iberoamericana (IILI)
Ciudad de México - México
<http://iili2014.colmex.mx/>*

Del 26 al 28 de junio de 2014

VII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
HUMANIDADES

«EL HUMANISMO HISPÁNICO EN LA
ENCRUJADA UNIVERSAL DE LA
COMUNICACIÓN: LO IMPRESO, LO
VISUAL Y LO ELECTRÓNICO»

*Universidad de Santiago de
Compostela/Asociación Hispánica
de Humanidades
Santiago de Compostela - España
<http://abb.academic.wlu.edu/>*

JULIO

Del 9 al 11 de julio de 2014

VII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LEXICOGRAFÍA Y LEXICOLOGÍA
HISTÓRICA (ICHLL7)

Sociedad Internacional de Lexi-
cografía y Lexicología Histórica
(ISHLL)

*Las Palmas de Gran Canaria -
España
[http://sites.google.com/site/
ichll2014/](http://sites.google.com/site/ichll2014/)*

Del 14 al 18 de julio de 2014

X CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN
INTERNACIONAL SIGLO DE ORO
(AISO)

*Università Ca'Foscari
Venecia - Italia
<http://www.aiso2014.com/>*

Del 29 de julio al 1 de agosto de
2014

II CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA Y ECOCRÍTICA. «LA
CONEXIÓN ENTRE HUMANOS Y
ANIMALES»

*Universidad Federal de Paraíba
y Asociación Interdisciplinar
Iberoamericana de Literatura y
Ecocrítica
Valladolid - España
<http://www.ecocritica.org>*

AGOSTO

IV CONGRESO LATINOAMERICANO DE
CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES.
«IMÁGENES DE LA MUERTE»

*Universidad Nacional de Salta
Salta - Argentina
<http://www.ucasal.edu.ar/>*

SEPTIEMBRE

Del 3 al 5 de septiembre de 2014
II COLOQUIO FRANCO-ESPAÑOL DE
ANÁLISIS DEL DISCURSO Y ENSEÑANZA
DE LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS.
«LENGUAS, COMUNICACIÓN Y
TECNOLOGÍAS DIGITALES»

*Universidad Politécnica de
Valencia
Valencia - España
<http://www.upv.es/Iicolfe>*

Del 10 al 12 de septiembre de 2014
XI CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE ESTUDIOS LITERARIOS
HISPANOAMERICANOS. «LABERINTO
DE CENTENARIOS. UNA MIRADA
TRANSATLÁNTICA»

*Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Granada
Granada - España
<http://www.aeelh2014.com>*

Del 25 al 26 de septiembre de 2014
IV COLOQUIO INTERNACIONAL
DE LA SOCIEDAD CERVANTINA DE
MADRID Y EDITORIAL ACADEMIA DEL
HISPANISMO.
«DEL PARNASO AL PERSILES: EL ÚLTIMO
CERVANTES»

*Sociedad Cervantina de Madrid
Madrid - España
<http://www.academiaeditorial.com>*

OCTUBRE

Del 8 al 10 de octubre 2014
III CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS

CONTEMPORÁNEAS

DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS: PUNTOS
DE ENCUENTRO

*Universidad Nacional de La Plata
La Plata - Argentina
[http://www.fabce.unlp.edu.
ar/fabce/idibcs/cetcl/eventos/
evento.2013-12-29.7859553509](http://www.fabce.unlp.edu.ar/fabce/idibcs/cetcl/eventos/evento.2013-12-29.7859553509)*

Del 11 al 12 de octubre de 2014
LX CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN
JAPONESA DE HISPANISTAS

*Campus Minoo de la Universidad
de Osaka
Osaka - Japón
[http://www.gakkai.ne.jp/ajh/
indexsp.htm](http://www.gakkai.ne.jp/ajh/indexsp.htm)*

Del 16 al 17 de octubre de 2014
XII COLOQUIO LITERARIO DE LA
FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO
DE MONTERREY: «GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ»

*Sala G. Fundición, Holiday Inn
Fundidora
Monterrey, N. L - México
<http://clfl.mty.itesm.mx/3.html>*

NOVIEMBRE

Del 5 al 7 de noviembre de 2014
I CONGRESO INTERNACIONAL
FIGURACIONES DE LO INSÓLITO
EN LAS LITERATURAS ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA (SIGLOS XIX-XXI)

*Universidad de León. Facultad de
Filosofía y Letras
León - España
[http://figuracionesdeloinsolito.
unileon.es/](http://figuracionesdeloinsolito.unileon.es/)*



CONTENIDOS
DE
MIRÍADA HISPÁNICA

La estructura de *Miríada Hispánica* está concebida en torno a tres ejes principales:

1. Sección monográfica de artículos relacionados con un tema específico. En cada edición se elegirá a un «Editor invitado» o se realizará un «call for papers» animando a estudiantes de posgrado, profesores y especialistas a contribuir con sus ensayos.
2. Sección de artículos varios organizada en tres líneas académicas distintas:
 - a) literatura y cine.
 - b) lingüística y didáctica de la lengua.
 - c) historia, cultura, y arte.
3. Reseñas críticas de libros de reciente publicación.

Los artículos, ensayos o reseñas que se remitan para la consideración de su publicación deberán estar relacionados con los siguientes campos generales:

- Literatura española y latinoamericana (autores, géneros, épocas, estilos.)
- Teoría y crítica literaria.
- Lingüística en cualquiera de sus vertientes (semántica, gramática, pragmática, etc.).
- Didáctica de la lengua, la literatura y la cultura hispánica.
- Enseñanza del español a través de las nuevas tecnologías.
- Estudios feministas, sociales, culturales y artísticos relacionados con las humanidades.
- Podrán proponerse otros campos, aparte de los indicados, si se entiende que pueden tener relación con la línea general de la revista.
- Reseñas de obras de reciente publicación así como de eventos (congresos, recitales o exposiciones) relacionados con el hispanismo.

EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Los trabajos serán remitidos a dos evaluadores anónimos propuestos por los miembros del comité editorial y/o el comité científico de *Miríada Hispánica*. Es requisito imprescindible para la publicación de los trabajos la obtención de dos evaluaciones positivas. La evaluación se efectuará en relación a los siguientes criterios:

- Originalidad e interés en cuanto a tema, método, datos, resultados, etc.
- Pertinencia en relación con las investigaciones actuales en el área.
- Revisión de trabajos de otros autores sobre el mismo asunto.
- Rigor en la argumentación y en el análisis.

- Precisión en el uso de conceptos y métodos.
- Discusión de implicaciones y aspectos teóricos del tema estudiado.
- Utilización de bibliografía actualizada.
- Corrección lingüística, organización y presentación formal del texto.
- Claridad, elegancia y concisión expositivas.
- Adecuación a la temática propia de *mb*.

La evaluación se realizará respetando el anonimato, tanto de los autores como de los evaluadores; posteriormente, en el plazo de tres meses desde la recepción del artículo, los autores recibirán los correspondientes informes (véase *infra*) sobre sus trabajos, junto con la decisión editorial sobre la valoración que se haga de los mismos.

Para cualquier consulta, pueden ponerse en contacto con:

miriada.hipanica@uvavalencia.org

Agustín Reyes-Torres

reyes.torres@uvavalencia.org

www.miriadahispanica.com

J. Enrique Pélaez Malagón

enrique.pelaez@uvavalencia.org

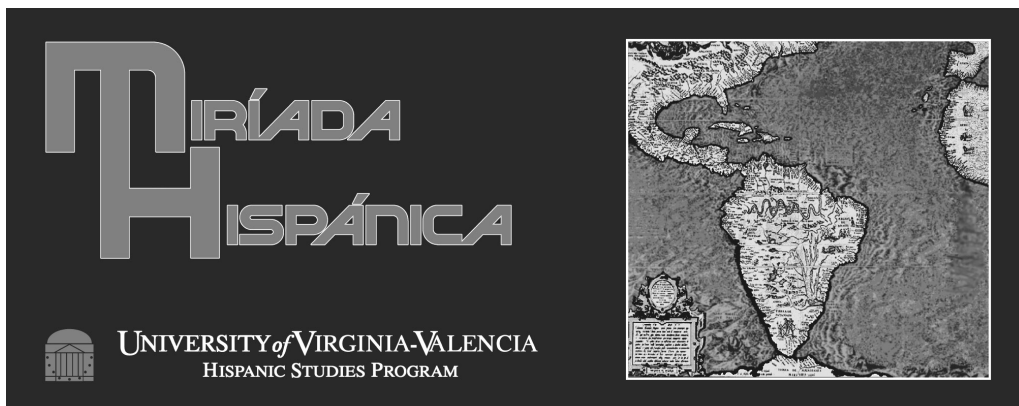
www.miriadahispanica.com

University of Virginia-Hispanic Studies Program

Calle Ramón Gordillo, 4

46010 Valencia (España)

Telf: (34) 96 369 4977 Fax: (34) 96 369 1341



EVALUACIÓN DE LAS CONTRIBUCIONES

La evaluación experta y anónima de los artículos recibidos es indispensable para que *MIRÍADA HISPÁNICA* se consolide como una revista académica de referencia en el ámbito del hispanismo. Por esta razón, agradecemos tu labor crítica y el apoyo que nos prestas como evaluador.

- Escribe por favor una evaluación que pueda ser compartida (de manera anónima) con el autor del artículo.
- Indica las razones para tu recomendación.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

1. *Evaluación general*

Con el objeto de ayudarnos a tomar una decisión sobre el artículo recibido, por favor realiza una evaluación acorde a los siguientes criterios y usando una escala del 1 (malo) a 5 (excelente). Por favor, rellena esta tabla:

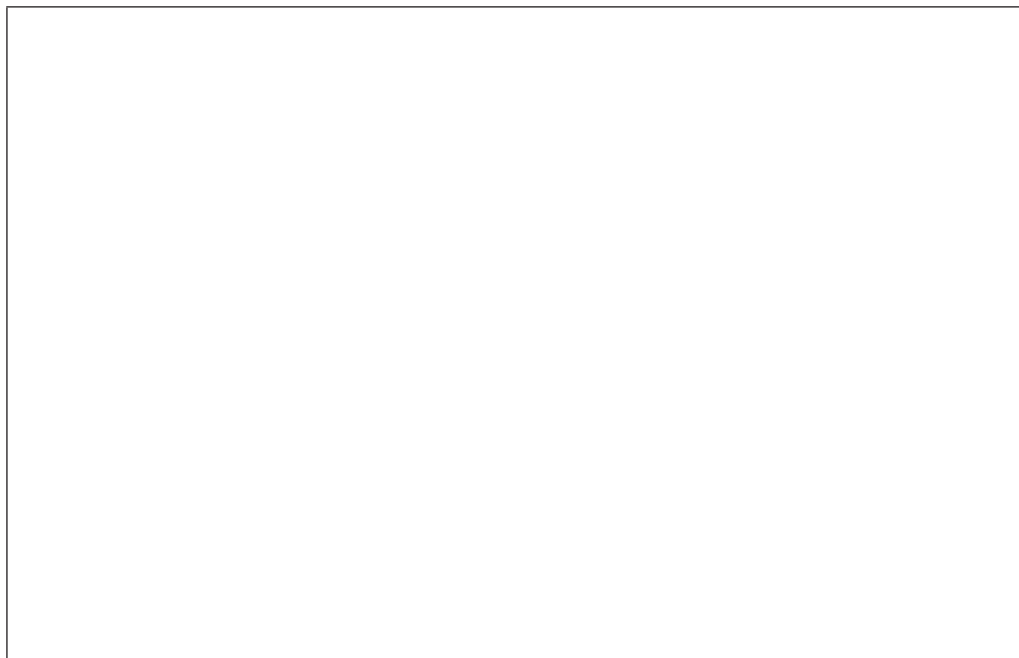
CRITERIO	1	2	3	4	5
Originalidad e interés del contenido tratado					
Claridad y adecuación del título y el abstract con el artículo.					
Objetivo del artículo					
Base crítica y metodológica de la investigación					
Solidez de la argumentación y las conclusiones alcanzadas					
Estilo y uso del lenguaje.					
Relevancia de la bibliografía					

2. Recomendación

☐ Publicar ☐ Rechazar ☐ Aceptar, sujeto a revisión y cambios

* Por favor indica los comentarios oportunos para que el autor pueda realizar cambios efectivos en su artículo.

Razones para tu recomendación / Sugerencias / Comentarios para el autor:



Tu evaluación deberá ser enviada por correo electrónico a miriada.hispanica@uvavalencia.org en el plazo máximo de un mes.



NORMAS DE
ESTILO
Y
PUBLICACIÓN

NORMAS DE ESTILO

NORMAS GENERALES

- * *Miríada Hispánica* acepta contribuciones en castellano y en inglés que sean originales, que no hayan sido publicadas previamente o estén siendo consideradas en otra revista para su publicación.
- * Los artículos serán sometidos a revisión por pares de forma anónima.
- * Se entregará el texto definitivo en formato electrónico a la dirección miriada.hispanica@uvavalencia.org antes de la fecha establecida.
- * Publicación: El comité científico publicará los artículos seleccionados en la revista siempre que éstos tengan el nivel de calidad requerido, se adecúen a las normas de estilo, las referencias bibliográficas y sean entregados dentro de los plazos establecidos.
- * El artículo deberá presentarse junto con un resumen de entre 80 a 100 palabras y cinco palabras clave tanto en inglés como en español.
- * Los documentos deberán consignar los datos del autor, la institución a la que pertenece y la dirección de correo electrónico. Estos datos deberán ir tras el título del artículo.
- * Derechos de autor. Los derechos de cada autor recaerán sobre su artículo. Hispanic Studies Program tendrá los derechos de la obra colectiva. Para proteger a los autores, el comité editorial registrará la revista con un Depósito Legal.
- * El hecho de mandar un artículo implica que los autores acatarán las decisiones tomadas tanto por el comité científico como por el comité editorial.
- * Ambos comités tendrán el poder de enmendar las normas que aquí se establecen.

FORMATO DEL ARTÍCULO

- * Extensión: Incluyendo gráficos, notas, tablas, imágenes y bibliografía la extensión de los artículos será de un mínimo de 10 y un máximo de 20 páginas. Toda la información utilizada para la elaboración del artículo debe incluirse dentro del texto y estar libre de derechos de autor, el autor de cada artículo se hará responsable de las diligencias que pudieran recibir al respecto.

- * Procesador de textos: Microsoft Word para Windows (*.doc). El nombre del archivo ha de ser «APELLIDO_APELLIDO_Nombredelautor.doc»
- * Formato del documento: DIN-A4.
- * Márgenes:- Superior, inferior, izquierdo y derecho: 3 cm.
- * Fuente: Times New Roman. Para el cuerpo del texto el tamaño será de 12 puntos, en cambio para las notas a pie de página, citas fuera del cuerpo del texto y los ejemplos será 11 puntos.
- * Interlineado: 1'5 líneas. Separación entre párrafos. No hay que dejar línea en blanco entre párrafos. Tampoco sangría en los párrafos. Deberán dejar un espaciado de seis puntos en el párrafo anterior.
- * Alineación: Justificada.
- * Negrita, cursiva y subrayado. Para destacar palabras utilizaremos la cursiva, si necesitáramos dos formatos diferentes para destacar, entonces negrita, pero nunca subrayado.
- * Paginación: No aparecerá en ningún lugar la paginación (esto se dejará para cuando se maquette el total de artículos).
- * Imágenes, gráficos y tablas: Estarán incluidos en el artículo y también se presentarán en soporte informático en formato *.JPG, *.TIFF o *.EPS (han de tener buena resolución y estar libres de derechos de autor).
- * Título del artículo: Debe ir centrado al comienzo de página (en la primera línea), en mayúsculas, negrita, sin punto final. A continuación, se deja una línea en blanco entre el título de la comunicación y el nombre del autor.
- * Nombre del autor: Debajo del título de la comunicación, alineación derecha. En la línea siguiente, y también a la derecha, se indica la Universidad o Centro de procedencia. En el caso de ser dos personas dejaremos un espacio entre los datos de cada persona.
- * Dedicatoria del artículo: El artículo NO podrá ser dedicado.
- * División en apartados: Los distintos apartados y subapartados se tienen que numerar, comenzando siempre por el número 1. La excepción la representa la bibliografía, que aparecerá sin numerar.
 - 1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. La frase no acaba en punto final.
 - 1.1 En negrita y sin sangrar, minúsculas. No acaba en punto final (no se deja línea en blanco anterior si va justamente después de la línea del 1.).

No se dejará una línea entre el subtítulo y el texto siguiente.

Ejemplo:

- 1. Introducción
- 1.1 Objetivos principales
- 1.2 Fundamentación pedagógica

CITAS TEXTUALES

- * Citación en el pie de página de la bibliografía. No se debe citar a pie de página, sino que se hace una referencia a la bibliografía final. Tampoco se utilizarán los términos: sic., vid., véase...
- * De tres o menos líneas: entre comillas (« ») e insertadas en el texto; el tamaño de la fuente sigue siendo 12.
- * De cuatro o más líneas: sangradas a la izquierda 1'25 cm (una tabulación) tamaño de la fuente 11. No hay que sangrar en inicio de párrafo. Hay que dejar una línea en blanco entre el texto y la cita, o entre la cita y la siguiente línea. Si no se indicara la autoría antes de la cita aparte, se podría, igualmente, poner entre paréntesis al final de la misma:
...en trance de recomponerse anagramáticamente. (R. Rodríguez Ferrándiz 1998: 245) (Para más información al respecto consultar las normas de publicación de la revista).

CORRECCIÓN ORTOGRÁFICA Y LINGÜÍSTICA

Recomendamos que visiten el *Diccionario panhispánico de dudas*, el *Diccionario de la Real Academia Española* y el apartado «Consultas lingüísticas» de la RAE, así como también «El Museo de los horrores» del Instituto Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

SOLO se citará la bibliografía que ha aparecido durante el artículo, y no toda la que se conoce con respecto al tema. El apartado se llamará Bibliografía. Irá en negrita, sin punto final y sin numerar. Después una línea en blanco. Se seguirán las normas marcadas por MLA.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Las contribuciones deberán respetar las normas de MLA (www.mla.org) Modern Language Association of America.

NORMAS PARA CORREGIR MANUSCRITOS

En líneas generales la revista intenta reducir al máximo las notas al pie de página, incluyéndolas dentro del texto y evitando así repeticiones de información. Los datos bibliográficos de los libros sólo deben ir desarrollados en la bibliografía que se encuentra al final de cada artículo. Se recomienda la concisión y brevedad en las citas intratextuales, y la información completa y precisa, sin escatimar dentro de la bibliografía datos que puedan servir al lector.

A. BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DE LOS TEXTOS

Cada artículo debe ir acompañado por una bibliografía donde aparezcan todas las obras mencionadas y utilizadas por el autor. Debe estar organizada alfabéticamente por apellidos.

1) *Libros*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:
apellido del autor, nombre.

Título del libro (cursivas). Lugar de publicación: Editorial, año:

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Si el libro tiene un encargado de edición o un coordinador, debe incluirse después del título del libro:

Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

Si se tiene el año de la primera edición del libro y se considera pertinente colocarlo, éste deberá ir después del título:

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. 1987. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Si el libro tiene 2 autores:

Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. *Breve historia del teatro colombiano*. ...

3 autores:

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. ...

Más de 3 autores:

Müller Bergh, Klaus y otros. *Asedios a Carpentier*. ...

2) Artículos de revistas

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:

Apellido del autor, nombre.

«Título del artículo» (entre comillas), *Nombre de la revista* (cursivas) volumen/número (año de publicación): páginas:

Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 55-68.

Concha, Jaime. «La literatura colonial hispano-americana: Problemas e hipótesis», *Neobelicón* 4/1-2 (1976): 31-50.

3) Capítulos de libros

Debe citarse el título del artículo entre comillas, antecediendo al título del libro donde se encuentra.

Citar utilizando el apellido del autor del artículo al que se hace referencia:

Apellido del autor, nombre. «Título del artículo» (entre comillas). *Nombre del libro* (cursivas), ed. Nombre del editor. Lugar de publicación: Editorial, año. Páginas:

Goic, Cedomil. «La novela hispanoamericana colonial». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época Colonial, ed. Luis Iñigo-Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 369-406.

Si se utilizan varios artículos de un mismo libro se deben incluir todos los datos bibliográficos en cada una de las referencias, y también incluir una referencia bibliográfica al libro completo, en la que aparezcan los editores o recopiladores al principio de la cita. Esto facilita al lector encontrar con rapidez y claridad el lugar donde se encuentran editados los artículos y el libro:

Franco, Jean. «La cultura hispanoamericana en la época colonial». *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 35-56.

Mignolo, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 57-116.

Roggiano, Alfredo. «Bernardo de Balbuena». *Historia de la hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 215-224.
Iñigo Madrigal, Luis, editor. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

NOTA: Cuando se cita en la bibliografía un autor que incluye un artículo o una preposición dentro del nombre, debe colocarse dentro de la bibliografía atendiendo a la primera letra del apellido y no a la preposición o artículo que lo antecede:

Cruz, Sor Juana Inés de la

Certeau, Michael de

4) Periódicos

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre. «Título del artículo». *Nombre del periódico* (cursivas). Fecha (día, mes, año): sección, página:

Cabrujas, José Ignacio. «Con real y medio». Nacional. 16 nov. 1990: C-7.

Algunos periódicos contienen diferente información en sus distintas ediciones. En este caso es importante especificar la edición después de la fecha y precedido por una coma:

Collins, Glen. «Single-Father Survey Finds Adjustment a Problem». *New York Times*. 21 Nov. 1983, late ed.: B-17.

B. CITAS INTRATEXTUALES

Las citas o referencias intratextuales deben marcarse entre paréntesis dentro del texto de la siguiente manera:

- 1) La información intratextual sólo requiere el apellido del autor y el número de la página. No se separan por ningún signo. Cuando son páginas no continuas, se separan con comas. No se utilizan las abreviaciones 'p.', 'pp.', 'pág.' o 'págs.': (Rorty 38) o (Heidegger 25, 42).
- 2) Cuando existen varias obras del mismo autor se le añade a la cita intratextual el año que corresponde en la bibliografía. El apellido del autor, el año de la edición y el número de la página no se separan por ningún signo: (Ricoeur 1969 33).
- 3) Cuando varias obras del mismo autor corresponden al mismo año, entonces se coloca una letra –en orden alfabético– al lado del año. Esta misma referencia debe mantenerse en la bibliografía al final del texto.

Ejemplo:

[En la Bibliografía]:

Davidson, D. (1997a) «Indeterminism and Antirealism». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 69-84.

Davidson, D. (1997b) «The Emergence of Thought». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 123-134.

[En el texto]:

(Davidson 1997a 85) o (Davidson 1997b 42).

4) La abreviación 'cf.', usualmente empleada cuando la referencia no es textual, es opcional.

(cf. Rodríguez 54)

5) Cuando la referencia bibliográfica no remite a un conjunto de páginas del texto, sino a toda la obra, se introduce sólo el apellido del autor y el año correspondiente.

(Lèvinas 1980)

5.1) Además, si el apellido del autor en cuestión se menciona explícitamente en la oración en la que aparece la referencia, sólo se escribe el año correspondiente, así:

Kripke (1972) esgrime una serie de argumentos en contra de la teoría descriptivista de la referencia de los nombres propios.

6) Cuando está claro el nombre del autor, puede incluirse únicamente el número de página (y si es necesario se incluye el año de la edición, si existen más obras del mismo autor; ver numeral 2).

7) Para enfatizar un subrayado, o cursivas resaltadas por el autor del artículo, debe escribirse dentro del paréntesis y después del número de la página: «énfasis mío»:

(Rama 1990 31, énfasis mío)

8) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra y la misma página, entonces se coloca «Ibid.», entre paréntesis, en cursiva y sin tilde: (Ibid.).

9) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra pero diferente página, entonces se coloca «Id.» en cursiva y el número de la página: (Id. 48).

10) Esto se aplica a todos los casos, con excepción de los textos clásicos. En éstos se utiliza la convención canónica relativa a la obra a la que se hace referencia.

Por ejemplo:

Según señala Kant, «la unidad en la multiplicidad, criterio de la belleza pura, define las formas bellas» (KU 267, 291), y describe aquella relación en la que el objeto se muestra al sujeto en su apertura más originaria.

Aristóteles despliega algunos argumentos para demostrar «que hay un principio y que las causas de los seres no son infinitas» (Met. 994a1-2).

C. CITAS TEXTUALES

1) Las citas textuales de más de cuatro renglones deben realizarse en un párrafo aparte, sangrado a la izquierda.

Ejemplo:

Cabe señalar lo que, en su estudio sobre el mito de Antígona, nos dice George Steiner, refiriéndose precisamente a la interpretación que ofrece Hegel de esa figura trágica en la Fenomenología del Espíritu:

Todo el discurso de Hegel representa una negativa a prestarle un carácter fijo, una definición formal. Esta negativa es esencial a su método y hace engañosos los conceptos de «sistema» y de «totalidad» que habitualmente se atribuyen al hegelianismo. En Hegel la reflexión y la expresión se mueven constantemente en tres niveles: el metafísico, el lógico y el psicológico, el último de / los cuales abarca a los otros dos en la medida en que trata de hacer explícitos los procesos de conciencia que generan y estructuran operaciones metafísicas y lógicas (35-36).

2) Cuando la cita es de menos de cuatro renglones puede incluirse dentro del texto, marcándola con comillas:

Por un lado la rechaza al ver su vanidad, y por otro se deslumbra: «Era tal la impresión que Aureliana me había causado, que no podía apartar mi vista de su precioso rostro» (Acosta de Samper 1990 383).

3) Si existen comillas dentro del texto que se cita, las comillas generales de la cita deben ser dobles y las que están dentro de la cita deben cambiarse a simples:

Como lo señala Antonio González: «El núcleo social de la familia, a su vez, funciona como el modelo ‘natural’ de la comunidad nacional, con los mismos ideales de unión, y con las mismas jerarquías».

D. ALGUNAS NORMAS ESTILÍSTICAS

1) Las palabras extranjeras van en letra cursiva:

Fiestas, celebraciones, performances o representaciones artísticas...

2) Se utilizan corchetes [...] para intervenciones u omisiones.

«...para ellos [los italianos] fue siempre así», sostiene Pedro.

«Las letras equivocadas [...] se tachan con un signo o llamada que se repite al margen.

3) No deben tener notas al pie de página, ni los títulos, ni los epígrafes.

4) Las comillas siempre preceden a otra puntuación (la coma, el punto, Habla de la existencia de «montones de notas sobre una novela».

5) En inglés y en portugués las palabras de los títulos llevan mayúscula As I Lay Dying - O Crime do Padre Amaro.

En español solamente la primera palabra y los nombres propios:

Maldición eterna a quien lea estas páginas. Los terribles amores de Agl

En francés sólo las dos primeras palabras importantes del título:

Les Femmes savantes. - Les Liaisons dangereuses

6) Se debe utilizar la mayúscula cuando se nombra un período o una corriente:

Romanticismo, Modernismo, la Colonia, la Conquista, Edad Media.

No así cuando se utiliza la palabra como adjetivo o nombre de lugar:

«La poesía modernista de Darío». «Había estado en la India antes, y se resolvió

volver a vivir en la colonia». «Los tapices medievales».

7) Utilícese «pos» en lugar de «post» en palabras compuestas:

Posmoderno - Pos-feminista

8) Palabras compuestas muy utilizadas, deben escribirse sin guión:

Sociopolítico - Sociohistórico

9) Los números deben ser escritos en letras, dentro del texto:

uno, dos, tres.

10) Las letras mayúsculas deben estar acentuadas.

AMÉRICA - Álbum - LA NACIÓN.

11) Se recomienda no usar abreviaturas y siglas en el cuerpo del texto. Si tuvieran que usarse (para uniformar criterios) nombramos algunas abreviaturas reconocidas y usadas por la revista:

Ant. (Antología) - Col. (Colección) - Comp. (Compilador) - Ed. (Editorial)
- ed.

(1ra ed.; 2da ed.) - ed. (editor) - O. C. (Obras Completas) - seud. (Seudónimo).

30 Años de
Excelencia
Académica



El Programa de Hispanic Studies de la Universidad de Virginia (UVA-HSP), fundado en 1983, proporciona una **experiencia educativa de alta calidad en Valencia**, una ciudad vanguardista ubicada en la costa del Mediterráneo.

Su departamento académico, en concordancia con el rigor y las expectativas del Departamento de Español en Charlottesville, ofrece las siguientes clases:

Accelerated Elementary Spanish	Translation from Spanish to English
Advanced Intermediate Spanish/Medical	Hispanic Sociolinguistics
Intermediate Spanish-Adv.Int.Sp. Phonetics	Don Quijote
Grammar Review	Modern Spanish Literature
Composition	Literature & Cinema
Cultural Conversations	Hispanic Women Writers
Business Spanish	Spanish Culture & Civilization
Spanish for Medical Professionals	Islamic Iberia
Introduction to Hispanic Linguistics	Spanish Mass Media
Texts and Interpretation	Spanish 20thC History
Survey of Spanish Literature I (Middle Ages-1700)	Introduction to Spanish Art
Survey of Spanish Literature II (1700-present)	Modern Spanish Art
Survey of Latin American Literature II (1900-present)	Latin American Culture & Civilization
Advanced Conversation/Cinema	Spanish Economy
	Independent Study
	Comparative Health Care Systems

Además, UVA-HSP ofrece una serie de **talleres** gratuitos (revista, fútbol, teatro, cine español, cortos cinematográficos) y la oportunidad de participar en el programa de **Service Learning** con diversas instituciones valencianas: arte fallero aplicado, derecho, docencia, logopedia, medicina, servicios sociales, traducción, turismo, etc.

A lo largo de casi 30 años de historia, más de 10.000 estudiantes procedentes de más de 200 universidades norteamericanas han pasado por sus aulas.

Para más información visita www.uvavalencia.org o www.virginia.edu/span-ital-port/valencia