

# REINTERPRETACIÓN DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA PRÁCTICA CINEMATOGRÁFICA ESPAÑOLA. EL CASO DE PEDRO ALMODÓVAR

Mónica Salcedo Calvo, Universidad de Salamanca

---

---

## RESUMEN

Uno de los elementos más controvertidos del cine de Pedro Almodóvar es la incorporación del elemento religioso en su filmografía. El empleo de la iconografía católica como forma de legitimación de acciones tradicionalmente consideradas poco ortodoxas provoca una aurificación de estas y sus protagonistas. Esto se corresponde con una tendencia de renovación artística y, en parte, toma de postura política que gestó la Posmodernidad española, cuya máxima representación se concentra en la Movida madrileña y Almodóvar. La fagocitación de elementos propios de la religiosidad popular dota a su filmografía de una lectura subyacente donde la propia religión es canibalizada y reinterpretada hasta conformar una peculiar religiosidad.

## PALABRAS CLAVE

Almodóvar, Religión, Posmodernidad, España, Iconografía, Sociedad.

## ABSTRACT

One of the most controversial elements of Pedro Almodóvar's cinema is the incorporation of the religious element in his films. The use of Catholic iconography as a way of legitimizing actions traditionally considered unorthodox leads the "aurification" of these and its protagonists. This is corresponded with a trend of artistic renewal and partly making political stance that carried the Spanish Postmodernism, whose highest representation is concentrated in the Madrid of the Movida and Almodóvar. The phagocytosis of elements of popular religiosity gives his films an underlying reading where religion is cannibalized and reinterpreted to form a peculiar religiosity.

## KEYWORDS

Almodóvar, Religion, Postmodernism, Spain, Iconography, Society.

## INTRODUCCIÓN

Este estudio se presenta, a priori, como nota discordante en este ciclo de conferencias por lo que de subversivo y crítico mordaz puede presuponersele. No obstante, tratar de acercarnos al significado de la obra de Pedro Almodóvar (1949-) implica una labor de introspección mayor de la que podemos advertir en un primer visionado. Su estética desmesurada y la puesta al descubierto de emociones y acciones relacionadas con las más bajas pasiones parecen revelar una lectura que, si bien pudiera ser suficiente para comprender el film, esconden bajo ella un nivel de intelección superior. Tras ello se esconde la precisión milimétrica de un director cuyo su proceso de autoconstrucción derivó en la aprehensión de un vasto bagaje cultural y cuya reinterpretación le ha servido para ser, por un lado, una de las mejores muestras de la contracultura de la transición y, por otro, el gran referente de la posmodernidad española.

En este caso, dado el impacto que proyecta, se ha de destacar la fagocitación de elementos pertenecientes al ámbito de la religiosidad popular: aquella iconografía que, por su intensidad dramática, ha sido signo y significante de aquellas escenas bíblicas cercanas a la fe y creencias populares. La religión, en este supuesto, va a formar parte de una extensa red de relaciones iconográficas referenciales, jugando un papel activo dentro de la diégesis fílmica. Por ello, el conocimiento previo del espectador para con dichas relaciones y su interpretación semántica implican un mayor grado de intelección de la obra. Estas, por su parte, “[...] no exigen ser descifradas para comprender el conjunto de la obra, si bien su intelección produce una especie de placer adicional de reconocimiento”<sup>1</sup>.

Almodóvar juega con estas relaciones, en su mayoría insertas en el imaginario colectivo de la sociedad y, en el caso concreto de la religión, de modo aún mayor en la tradición hispana. Por ello trataremos de adentrarnos en líneas ulteriores al sentido narrativo implícito en dicho uso atípico de la imagen religiosa y cómo su incorporación está respaldada y no puede desligarse de un contexto y tradición

---

<sup>1</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar” en *Escritos sobre el cine español (1973-1987)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 1989, p.116.

determinados para, finalmente, establecer un diálogo entre religión popular y la característica religiosidad que les infunde a sus personajes.

## CINE, RELIGIÓN Y LA ESPAÑA FRANQUISTA

Para comprender este fenómeno no podemos, ni mucho menos, despojarnos del contexto político y socio-cultural inmediatamente anterior a la aparición pública del director, pues el caso español puede que sea uno de los más rutilantes exponentes de interacción entre cine, política y cultura popular. De la fuerte imbricación entre religión y Estado no cabe duda: desde tiempos lejanos los valores e instituciones eclesiásticas han estado ligadas a los poderes civiles. Pero conviene llamar la atención sobre un periodo concreto de nuestra Historia reciente donde "*la imagen fue instrumentalizada como arma de persuasión, de legitimación o de glorificación*"<sup>2</sup>, de crear la ilusión de una identidad española homogénea. Cuarenta años de dictadura franquista, en una hábil operación de instrumentalización política, absorbieron interesadamente la Historia de España<sup>3</sup>, así como tradiciones y costumbres de fuerte raigambre social (entre otros, la tauromaquia, la canción popular y la religión, siendo este último el aspecto que nos compete).

De esta forma, se perpetró un nacional-catolicismo que trataba de inculcar unos determinados valores en la sociedad, de manera que los símbolos anteriormente pertenecientes a esta quedaban instrumentalizados en vías a una "*educación nacional católica*". El cine, por su carácter de difusión de masas, será el vehículo a partir del cual se manifieste este factor, siendo pocas las voces que lograron levantarse (de manera encriptada, simbólica o irónica) en contra de todo ello<sup>4</sup>, prevaleciendo un cine al servicio del Régimen y la Iglesia. Encontramos, pues, una torrencial producción cinematográfica de películas que ensalzan los valores católicos o hacen

---

<sup>2</sup> GUBERN, R. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal, 1989, p.23.

<sup>3</sup> La politización de grandes pasajes de la Historia de España queda puesta de manifiesto en grandes producciones cinematográficas de las décadas de los cuarenta y cincuenta, como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) o *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951).

<sup>4</sup> Únicamente a partir de los años del Desarrollismo (1962-1969) empezaron a producirse películas desde la disidencia, con grandes directores a la cabeza como Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ya en el tardofranquismo surgiría un cine antifranquista, cuyas alusiones al régimen serán metafóricas (pensemos en Carlos Saura, Víctor Erice o Jaime Chávarri).

referencia a lo religioso: desde filmes conventuales hasta el retrato de la cotidianidad familiar, pasando por la biografía de héroes nacionales y católicos de la Historia de España<sup>5</sup>.

## **UN SOPLO DE AIRE FRESCO: LA ECLOSIÓN DE LA MOVIDA**

Todo este corpus que conformó el franquismo con respecto a la religión es especialmente relevante para comprender por qué la Movida en general y el cine de Almodóvar en particular se sirven de la iconografía católica en un fuerte sentido transgresor. Lógicamente, este empleo de motivos religiosos tradicionales no fue oriundo de la península; la ruptura posmoderna dominaba el panorama cultural foráneo desde mediados de la década de los sesenta y con ello aparecieron apropiaciones, pastiches y reinterpretaciones de lo religioso en el arte<sup>6</sup>. No obstante, estos casos no dejan de ser un exponente más de hasta qué punto llegó el afrontamiento irónico de la Posmodernidad.

Mucho más significativo fue el ámbito español en lo que respecta al afrontamiento artístico posmoderno como reacción a su contexto político y sociocultural. La muerte del caudillo en 1975 no sólo implicaba el final de un determinado régimen político, sino que abría las fronteras del país de un modo inusitado –aspecto que incipiente e interesadamente se fomentó en las postrimerías del franquismo-, favoreciendo la permeabilidad de un sector de la población hacia las formas de vida socio-culturales extranjeras.

Aparecerá, así, un grupo de artistas de muy diversos ámbitos que se aglutinarán en torno a lo que, de modo ajeno, se comercializará como la “Movida madrileña”, aparentemente desligada del posicionamiento político. Nuevos grupos

---

<sup>5</sup> Si bien es cierto que estas películas van a prevalecer durante las dos primeras décadas del franquismo, con directores como José Díaz Morales, José Luis Sáenz de Heredia o José Antonio Nieves Conde, el impacto que éstas causaron en la Historia del cine español y, por extensión, en la sociedad será tal que su sombra se extenderá, directa o indirectamente, hasta el advenimiento de la democracia.

<sup>6</sup> En este sentido, cabe revisar la obra de Pierre et Gilles, dotando de una significación homoerótica a los Santos y Evangelistas. En el caso del cine, nuevas películas abordarán la cuestión religiosa desde la óptica posmoderna, como *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison, 1973), *Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977), *2001: una odisea en el espacio* (Kubrick, 1968), *En busca del arca perdida* (Spielberg, 1980) o, incluso, *ET* (Spielberg, 1982). Cf. GUBERN, R. *La imagen...*, op.cit., p. 45.

musicales, fotógrafos, el reducido grupo de pintores de la Nueva Figuración Madrileña<sup>7</sup> y Pedro Almodóvar<sup>8</sup>, optaron por la amalgama indiscriminada de los modos de proceder artísticos del extranjero, influencias como el Glam rock y el Punk inglés, así como el Pop norteamericano, y, en definitiva, la ruptura consciente o inconsciente con el establishment.

Pero a esta internacionalización le sucederá, por su parte, y siendo este uno de sus pilares más fuertes de la producción movidesca, la inclusión del carácter folclórico español. De hecho, en esta asimilación de las costumbres hispanas, que en teoría respondía únicamente a un deseo lúdico y desenfadado, será donde radique gran parte de su trascendencia como movimiento cultural: si la asimilación de formas extranjeras hubiera quedado en mero apropiacionismo de lo foráneo, la Movida hubiera quedado sepultada como un movimiento retardatario y especular de los movimientos revolucionarios del 68 acaecidos en centros neurálgicos como Berkeley, París o Berlín. No obstante, *“sólo asumiendo unas raíces históricas y un patrimonio iconográfico popular nacional, diferente al anglosajón, el artista español podría intervenir en el debate artístico y cultural internacional con su propia voz”*<sup>9</sup>, encontrando una identidad personal.

Resulta entonces curioso advertir la paradójica situación resultante en este supuesto. Si bien la toma de postura de los integrantes de la Movida es producto de una reacción de olvido del pasado, se produce una incorporación de elementos autóctonos; el elemento religioso, junto con los disímiles aspectos de la cultura popular recién mentados, es comprendido como un leitmotiv que se integra y convive con las formas de expresión más típicamente modernas. Asunto que, más allá de su reconocimiento artístico, encuentra su parangón político: el acto desenfadado de desprever a la imagen de ese matiz de instrumentalización política franquista y así recuperar su sentido popular<sup>10</sup>. Lo que para estos no eran más que un uso hedonista

---

<sup>7</sup> Carlos Alcolea, Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta, Pablo Pérez-Mínguez, Herminio Molero y Manolo Quejido serían sus máximos exponentes, todos ellos divergentes entre sí, pero bajo el mismo espíritu de la Movida: la ausencia de dogmas, premisas y el rechazo del arte trascendental y elevado. SANCHEZ, B. *La movida* (catálogo de exposiciones y actividades). Madrid, Consejería de cultura y deportes, 2007, pp. 51-52.

<sup>8</sup> Quizá sea el único director que pueda ser englobado en la movida, pues lo conocido como “Comedia madrileña” encajaba en la época, pero no terminaba de reflejarla en su totalidad. *Ibidem*, p. 625.

<sup>9</sup> YARZA, A. *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Libertarias, 1999, pp. 29-30.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.17.

de la herencia recibida, visto en la perspectiva que otorga el paso del tiempo, deja entrever que esta postura del “Arte por el Arte” no lo es tanto y que conlleva una repercusión sociopolítica.

Cuadros de la vida moderna elevados a la categoría de pintura de Historia<sup>11</sup>, letras de canciones como las de Alaska y Dinarama (por ejemplo, *Quiero ser santa*<sup>12</sup>) o auténticos *tableaux vivants* fotográficos y series pictóricas como las de los Costus (*El valle de los caídos*, 1987) retratan a una nueva sociedad a la manera de auténticos Santos, la Virgen o Jesucristo, conformando una suerte de neobarroquismo cercano y colindante a la posmodernidad europea<sup>13</sup>. De hecho, esta asociación de los artistas de la Movida con el elemento religioso sigue vigente en pleno siglo XXI, tal y como demuestran exposiciones como *Obscenity*, de Bruce Labruce (La Fresh Gallery, 2012)<sup>14</sup>.

La producción de Pedro Almodóvar, por ende, no puede desligarse de una corriente artística y cultural<sup>15</sup> nacida en el seno del incipiente proceso democrático. Si algo tienen en común todas estas manifestaciones es el relevante papel que ocupan la estética kitsch y el camp; sólo a través de una actitud irónica puede subvertirse esa aurificada instrumentalización política de la que el franquismo había dotado a la cultura de una sociedad y su materialización en formas simbólicas. Además, el kitsch, en su intento de aprehender lo inefable, reduce la experiencia estética a un objeto concreto que supuestamente lo materializa, de modo que hallamos una semejanza con respecto a la imaginería religiosa; “...tanto el kitsch como la imaginería religiosa tienen en común el que ambos pretenden hacer tangibles experiencias inmateriales”<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Pensemos, por ejemplo, en *Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock* (Guillermo Pérez Villalta, Museo Reina Sofía, 1979).

<sup>12</sup> “¡Quiero ser santa! / quiero ser canonizada / azotada y flagelada / levitar por las mañanas / y en el cuerpo tener llagas [...]”.

<sup>13</sup> Claros precedentes de esta eclosión madrileña fueron los cómics underground de Nazario, así como el personaje y obra de Javier Ocaña en la Barcelona de la década de los setenta.

<sup>14</sup> Por su parte, Labruce se formó en un ambiente muy similar al que emergía en la Movida. De origen canadiense, es conocido como el pornógrafo punk y forma parte del movimiento Queer Core, participando en fanzines y demás manifestaciones artísticas contraculturales.

<sup>15</sup> De hecho, estos representantes de la movida van a ser muy cercanas al núcleo de Almodóvar, como refleja, sobre todo, su primera película (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980).

<sup>16</sup> YARZA, A. *Un canibal...*, op.cit. pp. 51-52. Esto mismo defiende Román Gubern: “*El kitsch religioso de la cultura de masas contemporánea, con sus Sagrados Corazones patéticamente quirúrgicos, ¿no hunde sus raíces en el exhibicionismo sensacionalista del arte religioso barroco?*” GUBERN, R. *La imagen...*, op. cit., p. 31.

## EL PAPEL DE PEDRO ALMODÓVAR

Serán estos aspectos genéricos de la Movida los que encontremos reflejados en la producción cinematográfica de Pedro Almodóvar. La imbricación entre los referentes foráneos y la imaginería popular hispana conforma un entramado iconográfico que se integra en la diégesis fílmica de una manera trasgresora que conlleva dos logros: por una parte, romper con la normatividad del cine español del momento y, por otra, crear un corpus narrativo inusitado que le elevará a máximo exponente de la Posmodernidad española<sup>17</sup>.

El texto artístico posmoderno se convierte, así, en un espacio multidimensional donde la dotación de un sentido se obtiene de la interrelación entre sus elementos, indiferentemente de si son originales o apropiaciones. Así, el film se convierte en un hipertexto en el que la incorporación del elemento religioso va a ser uno más de los tantos recursos que conforman esos macromapas interreferenciales, si bien su lectura –y en esto es preciso matizar- se sirve de la ironía, pero no de la parodia<sup>18</sup>.

Esta asunción de emociones y experiencias intangibles materializadas en el elemento iconográfico responde a esa idea de lo kitsch previamente abordada, una ornamentación de los personajes que deviene su inmaterialidad en la “pluma” que acertadamente define Vilarós cuando habla de la Movida<sup>19</sup>. De manera equivalente:

*“lo ornamental, en Almodóvar, es la otra forma de ver lo desnudo, una especie de verdad del disfraz, como si fuera a través de la superficie cuando se alcanza mejor la esencia: es decir, aquello que, para muchos está en el interior, oculto, para él radica en el exterior, y el artificio deviene sagrado, de ahí la*

---

<sup>17</sup> Si bien, como decimos, comparte una serie de rasgos estilísticos y formales, además de contextuales, comunes con un grupo de artistas, el carácter narrativo del cine implica un afrontamiento de reinterpretación mayor que el que se le puede otorgar al resto de las artes.

<sup>18</sup> Un exponente de la parodización de la religión lo encontramos, por ejemplo, en Álex de la Iglesia, quien, mediante unos recursos esperpénticos que quizá podrían asemejarse a los de Almodóvar, tiene como fin último la comedia, la risa y caricaturización religiosa (Cf. *El día de la bestia*, 1995).

<sup>19</sup> En referencia a la “pluma”, aprecia Vilarós: *“La experiencia del pasado está presente en el cuerpo alternativo de ‘la pluma’ de forma encriptada, fantasmática. Pero, por causa de la superficialidad en que esta narrativa se expresa y asume, la presencia fantasmática del pasado, aunque continuamente negada, se expresará también en la realidad, es decir, en la ‘pluma’ misma, en forma de físicas marcas corporales”*. VILARÓS, M.T. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición política*. Madrid, Siglo veintiuno, 1998. p.175.

*esencialidad que en su cine adquiere la figura del travesti, aquel que construye una forma visible que es mucho más representativa de su personalidad*<sup>20</sup>.

Por otra parte, y más allá de la asociación política o artística de la que se le pueda dotar, cabe señalar el fin último al que estas referencias están abocadas. Reiterativamente, Almodóvar ha defendido que la temática subyacente en la totalidad de su filmografía es la *“libertad y autonomía moral”* en sus más diversas manifestaciones, lo que conduce al ensalzamiento y la crítica de todo aquello que persigue o ataca, respectivamente, dicha libertad. Grosso modo, podríamos proclamar que la familia en su sentido tradicional y la heterosexualidad serán aquellos pilares sociales cuestionados (junto con los grupos de poder hegemónicos); por la contra, el papel de la mujer, las relaciones sexuales alternativas y la pasión como máxima serán los papeles enaltecidos y, por tanto, dotados de connotaciones religiosas a través de la iconografía popular. Los ejemplos que vamos a analizar someramente a continuación así lo demuestran.

## **FAGOTIZACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA**

*“Me sirvo de la religión para hablar de sentimientos típicamente humanos. Lo que me interesa, me fascina y me emociona de la práctica religiosa es su capacidad para crear una comunicación entre la gente”*<sup>21</sup>. En esta sentencia, Almodóvar sintetiza la quintaesencia de la integración del elemento religioso en su cine. El empleo indiscriminado y -sólo en parte- apolítico de esta imagería le permite esgrimir dichos códigos para reforzar la tesis fílmica, la temática general que invade su obra.

Así, a sus personajes les infunde una nueva religiosidad, en este caso una donde su único Dios es Eros (la pasión, el amor) y su credo es el instinto, el dejarse llevar por este. Generalmente, esta aurificación va a responder a una serie de personajes propios de la subalternidad en sus más diversas vertientes. Así, la única

---

<sup>20</sup> POYATO, P. *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”* (actas de congreso). Universidad internacional de Andalucía, 2014, p. 135.

<sup>21</sup> STRAUSS, F. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid, Akal, 2001, p. 45.



“ley divina” a la que obedecen sus protagonistas es la del deseo (baste recordar que así se titula uno de sus films: *La ley del deseo* -1987-), de modo que las situaciones provocativas son presentadas como naturales hasta el punto de subvertir los convencionalismos.

Y, dado que la libertad y autonomía moral son los ejes sobre los que oscila el universo almodovariano, los pilares de la tradición van a ser el muro a derribar, de forma que la heteronormatividad y el núcleo de la familia en su sentido tradicional<sup>22</sup> van a verse trastocados. Quizá uno de los mejores exponentes a la hora de hablar de esa tradicional formación familiar (falocéntrica) sea la relación de Ricky y Marina en *¡Átame!* (1989).

Él, desde su primer contacto con una actriz porno, experimentará *l'amour fou* y tratará de reconducirle hacia el amor romántico y la vida tradicional (la representación *kitsch* de El Buen Pastor que preside la cama de Marina reforzará dicho mensaje). Esta asociación de Ricky con Jesucristo subyace en todo el film, estableciéndose un continuo diálogo intradieгético; de hecho, es capaz de inmolarsе con tal de salvar al objeto de su amor. Ella, reticente, sólo sucumbirá en el momento en que Ricky vuelve magullado a casa; únicamente en el momento en que Marina cure las heridas del “Salvador”, ella asume su papel de Mater dolorosa y acepta renunciar a su libertad.

Esta unión asociativa del acto amoroso con el religioso es preludiada al comienzo de la película con la imagen warholiana del Sagrado Corazón, simbolizando “*la sacralización del matrimonio, no porque lo bendiga legítimamente la Iglesia, sino porque, para mí, la unión de dos personas pertenece al ámbito de lo sagrado*”<sup>23</sup>. Pero, a su vez, *¡Átame!* subraya metafóricamente lo retardatario de esta relación; las lágrimas finales de Marina, condenada al falocentrismo de la sociedad tradicional, parecen así expresarlo<sup>24</sup>.

Símil derrotero parece discurrir en *Carne trémula* (1997), donde, nuevamente, la unión sexual que ambos mantienen como el comienzo de la Pasión pertenece al

---

<sup>22</sup> Legado de la tradición y fuertemente ensalzado durante el franquismo.

<sup>23</sup> STRAUSS, F. *Conversaciones...*, op. cit., p.45.

<sup>24</sup> En cuanto a ese anhelo de normalidad/tradición, Almodóvar declara: “...*la lucha desesperada de Ricky por convertirse en una persona normal... todos los valores pequeño burgueses. Evidentemente, muestro todo eso con mucha ironía*”. *Ibidem*, p. 91. Esta aceptación de la tradición podría hacernos pensar en si no se trata de una expresión más del desencanto de la Movida, que ve incumplidos sus anhelos.

ámbito de lo sagrado. De esta forma debe entenderse la previa relación mantenida por Elena y Víctor y las palabras de este ante la indiferencia de ella: “*Te conozco desde hace una semana. Echamos un polvo de puta madre. Para mí era la primera vez. ¿Tú sabes lo que es eso?*”; palabras que Víctor profesa ante la foto de la Primera Comunión de Elena. Por tanto, se alude explícitamente al carácter sagrado de la unión pasional, a la vinculación entre sexo y religión que, sin duda, se ve reforzado por la inclusión de *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (Tiziano, 1560-1565) y remite directamente al referente de Luis Buñuel.

Y, en esa línea de simbiosis entre el amor y lo sagrado, encontramos una escena de *La flor de mi secreto* (1995), donde Leo, al pie de su cama -presidida por un mapa político-, se desabrocha los botones uno a uno, en una clara trasposición de la cuentas de un rosario, recitando sus deseos inmediatos. Esclarecedor, a este respecto, es el testimonio del director en relación con esta secuencia:

*“La imagen que se sitúa encima del cabecero domina la habitación, vigila nuestros sueños, hace guardia en las puertas de nuestra intimidad, simboliza algo en lo que uno cree, algo que nos infunde confianza, nos cobija y nos protege. Es un lugar sagrado [...] (Acerca de su desconocimiento de la geografía) Menciono todo esto para explicar hasta qué punto la geografía y los mapas han significado siempre para mí algo maravilloso, misterioso e inasible. Por esa razón he puesto un mapa sobre la cama de Leo y Paco. Uno sólo se siente protegido por lo que desconoce (¿no es acaso eso la religión?), aquello cuya ignorancia nos fascina. Algo de lo que carecemos, o no tuvimos en su momento. Yo le he arrebatado a Dios y a sus santos el lugar que les corresponde, y los he suplantado por un Mapa Político de España”<sup>25</sup>.*

Y las consecuencias de la Pasión no tardan en llegar; la muerte alcanza a muchos de los protagonistas del universo almodovariano. La pasión llevaba hasta sus últimas consecuencias que, si bien *Matador* es el gran referente conceptual de la simbiosis Eros-Tánatos, en este caso nos interesa su plasmación en una de las imágenes prototípicas de la religión católica. La Piedad, el abrazo entre cuerpo vivo y el muerto, con el dramatismo patético tan propio de lo barroco, simbolizan escenas tan disímiles como la muerte de Nicholas en brazos de Kika en el film homónimo

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 135. Esa puesta de manifiesto del carácter sublime, tanto de la fe como del amor, es la que trasciende en su filmografía; la materialización de las pasiones es una constante reiterativa de su práctica artística.

(*Kika*, 1993), la de Esteban en los de Manuela (*Todo sobre mi madre*, 2000) y, sobre todo, la de Antonio en los de Pablo (*La ley del deseo*) a los pies de un altar a modo de Cruz de Mayo incendiándose.

### *La mujer*

La otra prueba de libertad en sus personajes, más allá del amor pasional que trasciende estereotipos, lo encontramos en la concepción de la mujer. En muchos casos, será la figura de la mujer libre la que simbolice esa independencia del núcleo familiar. Si algo tienen en común todas ellas es su bondad. Así, Almodóvar no duda en caracterizar a mujeres que han sido drogadictas como Yolanda (*Entre tinieblas*, 1983) o transexuales como Tina (*La ley del deseo*) a la manera de la Inmaculada Concepción. Del mismo modo, los collages de Dis Berlin subrayan la cualidad de santa de Kika.

Por otra parte encontramos a Manuela (*Todo sobre mi madre*), quien sufre la pérdida de su hijo y aprende a llevar una nueva vida cuidando de otro niño. Será la iconografía de la Virgen con el Niño la que realce esa cualidad maternal de la protagonista en repetidas ocasiones a lo largo del film. Por ejemplo, a través de *La madonna du village*, obra de Chagall, que está siendo falsificada por parte de la madre de la Hermana Rosa (culmen de lo kitsch). De nuevo aparecerá la misma iconografía cuando esta se acerque a la cuna del nuevo Esteban. De hecho, estas referencias pictóricas entrarán en contraposición con la imagen de la iglesia de la Sagrada Familia, trastocando el núcleo de la familia tradicional.

Esta asimilación de la mujer con la Virgen subraya la cualidad de fortaleza para sacar adelante la vida del hijo, a pesar de la ausencia del progenitor<sup>26</sup>. En *Carne trémula* puede leerse un mensaje similar: una joven prostituta se pone de parto en un autobús, en plena noche y las calles vacías; no por casualidad un encuadre sitúa el vehículo bajo la luz de un adorno de navidad en forma de estrella. Las referencias implícitas son varias, como por ejemplo el hecho de que el niño haya nacido en el

---

<sup>26</sup> La ausencia del padre en el cine de Almodóvar puede interpretarse desde perspectivas muy diversas: desde la psicoanalítica (recordemos testimonios personales del propio director donde habla de su padre), hasta rupturistas con la tradición (con la familia tradicional y la figura intransigente del padre), así como la interpretación política de la transición y la ausencia de referentes.

“instante preciso”, tal y como anuncia un comentario publicitario en el reloj del autobús (“*Certina, precisión absoluta*”).

## **RELIGIOSIDAD OFICIAL VS POPULAR**

Pero el coqueteo de Almodóvar con la religiosidad no queda simplemente en esta asociación iconográfica de formas sagradas para infundir una nueva religiosidad profana. Si bien Almodóvar se dota de la iconografía cristiana para retratar a sus personajes, vivencias y sentimientos –por lo general, personas que persiguen su libertad-, otro de los aspectos esenciales va a ser el retrato de determinados estereotipos sociales al margen de esta subalternidad que el director convierte en normativa.

Así, vamos a encontrarnos con una serie de prototipos sociales ligados a esa tradición de la cual la Movida pretendía despojarse, no sin advertir, de nuevo, una dualidad: por una parte, la representación de los sectores hegemónicos y conservadores (Iglesia, seguidores del Opus Dei, etc.); por otra, el estereotipo de la religiosidad popular española. De esta forma, la manera de abordar ambos prototipos va a ser muy divergente. Sin tratar de extendernos mucho más, cabría decir que la crítica se dirige hacia aquello a lo que abiertamente se manifestó la Movida: las rígidas construcciones heredadas del franquismo, las instituciones eclesásticas hegemónicas y movimientos que exaltan la fe católica de manera exacerbada: pensemos, por ejemplo, en las familias del Opus Dei, a quienes caricaturiza –la madre de Ángel en *Matador* es, quizá, el ejemplo más claro-, o a la Iglesia en su sentido institucional. Así se puede ser, por ejemplo, en un diálogo de *La mala educación* (2004) donde el Padre Manolo, en el acto penitencial, interactúa filmicamente con Zahara, que adopta su propia liturgia:

*-Zahara: (acusa) ¡Por tu culpa!*

*-P.Manolo: Por mi culpa.*

*-Zahara: ¡Por tu culpa!*

-P. Manolo: *Por mi grandísima culpa [...]*<sup>27</sup>

En este mismo film llama la atención una escena en la que los curas se reúnen alrededor de la mesa en la hora de la comida evocando la iconografía de la Santa Cena. Lo significativo es el trasfondo de ello, pues el padre Manolo ocupa la posición de Cristo y es, en realidad, un pederasta.

También en *Hable con ella* (2002) se produce un diálogo de crítica:

-¿Habéis leído lo de las monjas, a las que han violado los mismos misioneros, en África? ¡Los propios curas...!  
¡Es horroroso! ¡Si no te puedes fiar ni de un misionero, que venga Dios y lo vea!  
-Es que la cosa de la jodienda no tiene enmienda.<sup>28</sup>

Pero, más allá de detenernos en ejemplos concretos de crítica hacia las instituciones eclesásticas, lo interesante de ello es advertir la manera tan diferente en la que aborda a la Religión oficial en contraposición de la popular. Con respecto a esta, no es, en ningún caso, una ridiculización; lejos de ello, reivindica la inmediatez y la intensidad de sentimientos del verdadero creyente. Se atisba así el reconocimiento tierno de toda una serie de personajes que son la muestra del desconcierto de la vida moderna, de la alteración de los modos de vida tradicionales. Si bien Almodóvar no se manifiesta creyente, su abordaje de la religiosidad popular, la íntima y en relación con la sociedad, no es, de ningún modo paródica. “*Creo en los ritos, pero no pienso que haya nada detrás... Mi madre rezaba mucho a San Antonio y le hacía ofrendas, pero también le pedía cosas muy concretas [...] es algo muy vivo, me gusta mucho esta forma de religión. Los españoles van a la iglesia, pero su religión es ante todo doméstica y tienen en sus casas a los santos que veneran*”<sup>29</sup>.

Esta sentencia queda puesta de manifiesto en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) y, en concreto, el personaje de Chus Lampreave. Dominada por una estética neorrealista, la habitación de abuela y nieto manifiesta una desconcertante imbricación entre religiosidad popular y cultura de masas, donde, a la imagen de San

<sup>27</sup> *La mala educación. Un guion de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ocho y medio, 2004.

<sup>28</sup> *Hable con ella. Un guión de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ocho y medio, 2002.

<sup>29</sup> STRAUSS, F. *Conversaciones...*, op. cit., p. 182.

Antonio, se le unen los pósteres de grupos musicales como Kiss (epítome del Glam Rock y el travestismo).

De hecho, esta misma actriz, quien el propio director ha reconocido que encuentra en ella el alter ego de su propia madre, ejemplifica ese deseo de retorno a los orígenes de un sector de la población que no se ve reconocido por las nuevas forma de vida modernas que invadían la España democrática. Así, religión y modo de vida rural son los dos ejes en los que se vertebra una colectividad desconectada de esta eclosión sociocultural<sup>30</sup>. En definitiva, pueblo y religiosidad como vía de escape para una sociedad afligida; la plasmación de cómo afecta la vida urbana a la tercera generación, que no está preparada para la vida moderna.

De nuevo el personaje de Chus Lampreave, esta vez en la *La flor de mi secreto*, le recomendaba a su hija Leo: “Nosotras debemos volver al lugar donde nacimos. Visitar la ermita del santo, tomar el fresco con las vecinas, rezar las novenas con ellas... aunque no seas creyente porque si no nos perdemos por ahí como vaca sin cencerro”<sup>31</sup>.

Lo mismo ocurre en *Volver*, película que es todo un “homenaje a los ritos sociales que viven las gentes de mi pueblo en relación con la muerte y con los muertos [...] Siempre he admirado y envidiado la naturalidad con que mis paisanos hablan de los muertos, cultivan su memoria y asisten sus tumbas perennemente”<sup>32</sup>. La película gira en torno al cómo se organizan los ritos que giran en torno a la muerte, llegando incluso a paliar el duelo con la creencia en la existencia de fantasmas y la forma en que se genera todo un rito social que gira en torno a las ceremonias religiosas y cortejos fúnebres (con la “doliente” como protagonista). Con respecto al entierro de la Tía Paula, se recoge en el guion: “Agustina (**orgullosa**): ‘Dile lo bien que ha salido todo, y que ha venido el pueblo entero’”<sup>33</sup>.

En definitiva, la religiosidad como vía de escape<sup>34</sup> en la cual todo un colectivo de la sociedad se refugia. Por eso la verdadera libertad que propone Almodóvar no

---

<sup>30</sup> Contraposición entre tradición y modernidad que, en ocasiones, genera una tensión como la que ofrece el abrazo en el que se funden Raimunda e Irene en *Volver* (2006) ante un graffiti que provoca un gran choque visual; así como la terraza de Pepa y la ciudad repleta de rascacielos en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

<sup>31</sup> Diálogo de *La flor de mi secreto*.

<sup>32</sup> *Volver. Un guion de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ocho y medio, 2006, p. 192.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>34</sup> Una forma de escapar de la realidad, como ya ocurrió en la España en decadencia del siglo XVII, encontrando, por ello, uno de los mejores exponentes del Barroco.

es tanto vivir la “experiencia moderna” como la posibilidad de poder elegir entre hacerlo o no. Religiosidad, por otra parte, que va a estar muy ligada a una serie de ritos e imágenes que el director va a sintetizar, por encima de todo, en la tipología del altar: espacio íntimo donde, a la manera neobarroca del collage, converge la religiosidad más privada.

Estas creencias populares se materializan en una experiencia tangible a través de la expresión individual y privada del altar, donde cada uno es libre de incluir lo que desea y en lo que cree, da confianza en el futuro y “*te hace sentir menos solo*”<sup>35</sup>; la plasmación de la relación individual con la divinidad a la manera de pastiche o collage personal. Por tanto, un gran exponente de lo camp, pues a imágenes y objetos previos se les dota de una nueva significación. A lo largo de su filmografía encontramos altares muy diversos: desde el compuesto por heroínas hollywoodienses en *Entre tinieblas* hasta el más folclórico de *Hable con ella*, pasando por el altar incendiado de *La ley del deseo* y, en el mismo film, el de Ada, quien confía en los poderes “mágicos” de su particular altar.

### **“ENTRE TINIEBLAS”: EPÍTOME DE RELIGIOSIDAD Y PASIONES**

Finalmente, y sin tratar de extendernos en demasía, si hay una película que merece una mención aparte en el escenario de religión y religiones en el cine de Almodóvar, esa es *Entre tinieblas*, con su visión hilarante del mundo conventual. *Entre tinieblas* implica una religiosidad destranscendentalizada donde Dios se reemplaza por Eros, de modo que la auténtica religión de la Madre Superiora será la adoración hacia Yolanda<sup>36</sup> (un ejemplo muy evidente es el de la representación kitsch de la Verónica y la Sábana Santa). Por su parte, el cielo equivale a la posesión de la persona amada y el infierno a su pérdida, de ahí que se sienta abandonada por Dios cuando se siente rechazada por Yolanda.

---

<sup>35</sup> STRAUSS, F. *Conversaciones...*, op. cit., p.22.

<sup>36</sup> Esta particular asimilación de la religión y el amor será analizada extensamente por Alejandro Yarza. Cf. YARZA, A. *Un caníbal...*, op. cit.

*“Entre tinieblas no es una película anticlerical... lo único que hacen es poner en práctica la palabra de Cristo sobre el apostolado. Igual que para salvar a los hombres, Jesucristo se hizo hombre y experimentó sus debilidades, las hermanas, para salvar a las muchachas que se apartan del buen camino, se acercan mucho a ellas, tanto es así que una de las monjas se hace delincuente para poder hablar de igual a igual con la oveja descarriada. La Madre Superiora representa algo más: la fascinación por el mal [...] Jesucristo no vino al mundo para salvar a los santos, sino a los pecadores. Por lo tanto, a esos pobres pecadores les debemos la venida de Cristo a la tierra y el milagro de la fe católica”<sup>37</sup>.*

Al igual que la labor de San Juan Bosco y Jean Genet, que se interesan por los jóvenes descarriados<sup>38</sup>, la Madre Superiora hace lo propio por las mujeres en su momento de mayor indefensión. Lo mismo ocurrirá con el resto de las monjas que, a pesar de poder considerarse poco ortodoxas, estas son de una bondad impoluta.

La belleza del deterioro es puesta de manifiesto en multitud de ocasiones y, de hecho, vinculando con la tipología del altar que comentábamos en líneas precedentes, el de la Madre Superiora se compone de las “grandes pecadoras de este siglo”<sup>39</sup>. *Entre tinieblas*, en definitiva, sintetiza en cada plano, diálogo e idea subyacente la concepción de la religiosidad para el director.

## CONCLUSIONES

*“Donde muchas películas intentan reflejar la identidad nacional, los filmes de Almodóvar, para bien o para mal, se la han apropiado. Ningún otro producto cultural español ha sido tan instrumental en los años ochenta y noventa para conformar la impresión del mundo de la identidad española”<sup>40</sup>.* En efecto, el cine de Pedro Almodóvar se nos presenta como una radiografía de la España del momento, eso sí, tamizada por la mirada de un director donde lo subyacente aflora a la vista del espectador a través de una

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>38</sup> VIDAL, N. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona, Destino, 2000.

<sup>39</sup> Extracto de un diálogo de *Entre tinieblas*, que prosigue de la siguiente forma: “Cuando miro a algunas de estas mujeres siento hacia ellas una enorme gratitud. Pues gracias a ellas Dios sigue muriendo y resucitando cada día”.

<sup>40</sup> ALLISON, M. *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ocho y medio, 2003. citado en *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 209.



estética desbordantemente kitsch. La imagen religiosa va a jugar, de este modo, un papel muy significativo pero, aunque así lo aparente, no es, en ningún caso, una visión antirreligiosa.

Su cine de mujeres, de pasión –sin distinción entre el amor y la muerte-, de reivindicación de seres marginales, autónomos, heterogéneos y de la búsqueda de libertad, está dotado de una profundidad psicológica que se ve reforzado a través de la canibalización de la herencia cultural. Así, la iconografía usualmente asociada a la religiosidad popular le sirve para caracterizar a unos personajes que siguen su particular religiosidad.

Estos personajes propios de la vida moderna se contraponen, no obstante, a un colectivo inadaptado en esa nueva sociedad. El retorno a los orígenes y el mantenimiento de las tradiciones, entre las cuales la religiosidad popular cobra un papel muy significativo y distintivo del contexto sociocultural hispano, serán los factores que lo potencien. De esta forma, tradición y “modernidad posmoderna” conviven en un mismo espacio, en una dialéctica entre contrarios que subraya sus diferencias. O convergencias.