

## 6. LA ESPAÑA DE LOS 80 EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

*Pilar Martínez-Vasseur*

Universidad de Nantes (Francia)

### 6.1. Cine e historia en la filmografía almodovariana

Es durante el período 1976-1986 cuando se confirma en el cine español la tendencia, iniciada en los años 60 con películas como *Viridiana*, de Luis Buñuel (1961), o *La caza*, de Carlos Saura (1965), a favor de la recuperación de la memoria colectiva prohibida, ocultada, escamoteada por el Régimen franquista. Este retorno a períodos fundamentales de nuestra historia inmediata se llevará a cabo tanto a través de la ficción, como del documental, como de numerosas adaptaciones literarias.

Podemos pues afirmar que, contrariamente a lo que ocurre en otras cinematografías, por ejemplo la francesa —donde su cine, su literatura, su arte rehuyen o por lo menos se resisten a una reconstrucción de los momentos conflictivos de la historia nacional<sup>1</sup>—. En España existe hoy un importante material cinematográfico para abordar la Guerra Civil (Saura, Berlanga, Camino, Chávarri, Martín Patino, Aranda, Betrú, Armiñán, Ungría...) el franquismo (Bardem, Berlanga, Buñuel, R. Franco, Borrau, Saura, Erice, Gutiérrez Aragón, Regueiro, Pilar

---

<sup>1</sup> Jorge SEMPRÚN: «¿Dónde va Francia?», *El País*, 25/8/2003.

Miró...) y los primeros años de la Transición (Camus, Armendáriz, Uribe, Eloy de la Iglesia, Fernando Trueba, J.L. García Sánchez...).

La mayor parte de los directores españoles han tratado o ilustrado en sus muy diversas filmografías una o varias de estas tres etapas claves de la historia de España. No es el caso de Pedro Almodóvar en cuya extensa obra no encontraremos *a priori* más que algunas alusiones más bien breves al pasado o al presente político del país: En *Tacones lejanos* (1991), el director manchego, menciona, por vez primera y de forma muy breve, a los exiliados de la Guerra civil y en *Matador* (1986) un personaje habla de la «España dividida» pero «dividida en dos, por una parte los envidiosos y por otra los intolerantes» explica Francis Montesinos, personaje encarnado en la pantalla por Almodóvar. En cuanto al período de la Transición se encuentran alusiones al terrorismo en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de pasiones*, a las autonomías y al gobierno andaluz en *La ley del deseo*. Si los movimientos estudiantiles en las facultades de medicina en 1995 y la presencia de las Fuerzas armadas en Bosnia son brevemente mencionados en *La flor de mi secreto*, es sin duda en *Carne trémula* (1997) donde el pasado próximo o lejano deja de ser una alusión, una pincelada, un guiño al espectador para transformarse en un componente decisivo, en la vida de los personajes.

La película comienza con una imagen navideña del Madrid, de final de los 60. En sobreimpresión, el letrero: *Madrid, enero de 1970*. Desaparece este primer letrero y aparece una leyenda con tipografía de gran titular de periódico: «Se declara el Estado de excepción en todo el territorio nacional». A continuación, en letra más pequeña, pero también de titular: «La defensa de la paz, el progreso de España y los derechos de los españoles obli-

gan al gobierno a suspender los artículos del fuero de los Españoles que afectan a la libertad de expresión, libertad de residencia, libertad de reunión y asociación, así como el artículo 18 según el cual ningún español podrá ser detenido, sino en los casos que prescriben las leyes». Las palabras destacadas lucen y parpadean como neones, evocando los adornos luminosos propios de estas fechas.

En la primera secuencia escribe Almodóvar en el guión: «Varios trabajadores muertos de frío... instalan (o las quitan, como si el Estado de excepción prohibiera también la Navidad) las bombillas de los adornos navideños. Un prolongado grito de mujer rubrica el *malestar nacional*»<sup>2</sup>. La voz de Fraga Iribarne desgranando su discurso se escucha en *off* a la largo de las dos primeras secuencias. La película empieza y termina con un nacimiento en plena calle, durante las fiestas navideñas. En el primero nace Víctor, mientras la voz de Fraga martillea por la radio la declaración del Estado de excepción. El segundo nacimiento es el del hijo de Víctor. Las circunstancias no son las mismas. Veintiseis años antes, las calles estaban desiertas «ahora, precisa Almodóvar en su guión, en la calle Arenal no cabe un alfiler... Los peatones gritan, caminan, salen de los bares, llevan paquetes en las manos y un brillo eufórico en los ojos»<sup>3</sup>.

La película concluye con estas palabras que Almodóvar pone en boca de Víctor y que parecen destinadas a las nuevas generaciones que no vivieron el franquismo: «Por suerte para tí, hijo mío, hace mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo...» y el director añade al final del guión el siguiente comentario: «sólo por esta

---

<sup>2</sup> Pedro ALMODÓVAR: *Carne trémula. El guión*, Barcelona, Plaza Janés, 1997, p. 23. El subrayado es nuestro.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 226.

razón el hijo de Víctor nace en un país mucho mejor que en el que nació su padre»<sup>4</sup>.

*Carne trémula* marcará una ruptura en la cinematografía almodovariana, en tanto en cuanto el film parece desmentir las numerosas manifestaciones del autor en relación con el desinterés manifestado hasta entonces por la representación de la memoria histórica: «No me interesa el tema político, no va al carácter de mis películas» o «Prefiero negar el pasado, no quiero ni siquiera permitir al recuerdo del franquismo el existir a través de mis películas»<sup>5</sup> declaraba Almodóvar en 1988.

Diez años después no sólo uno de los aspectos más definitorios del carácter dictatorial del franquismo, el Estado de excepción, sirve de elemento motor de una de sus historias cinematográficas, sino que Almodóvar al dedicar su guión a «Miguel Ángel Blanco. Mártir», concejal del PP de Ermua, asesinado por ETA, en 1997, año de la publicación de su trabajo, inserta éste en un presente de condena, sin paliativos, del terrorismo vasco y une su voz a la de tantos artistas e intelectuales españoles que en ese año 97 reivindicaron «el espíritu de Ermua».

Sin embargo quedan lejos ya los tiempos de la Transición política, aquella época en la que el combate contra la dictadura dio paso a la urgencia colectiva por recuperar la memoria histórica falsificada por el franquismo,

---

<sup>4</sup> Pedro ALMODÓVAR: *Carne trémula. El guión*, Plaza Janes, 1997, p. 227 y p. 247.

<sup>5</sup> *Nuevos fotogramas*, n.º 1.738, Barcelona, 1988, p. 46. A la pregunta del periodista de *Paris-Match*: «¿Qué queda del franquismo?» El director responde: «Para mi propia salvación y por venganza personal no quiero hacer ninguna referencia en mis películas a este período. Encuentro suficientemente triste que España haya vivido *cloîtrée* durante 40 años.» (Entrevista realizada en el momento del estreno de *Mujeres al borde de una crisis de nervios* en Francia.)

por restituir la verdad secuestrada. Lo que parece proponer la filmografía almodovariana con respecto a estos presupuestos y a su manera de asumirlos en *Carne trémula* es más bien el reflejo, lo más inmediato posible, de determinados aspectos —sobre todo los que atañen a las relaciones personales— del aquí y ahora de la sociedad española de las dos últimas décadas del siglo xx.

## 6.2. Una sociedad en plena mutación

La España de los 80 se presenta, incluso hoy, como un hervidero de metamorfosis, de mutaciones y de todo tipo de *movidas* que parecen surgir como por encanto a la muerte del dictador. Esta «nueva» España tiene sus orígenes, sin embargo, en las transformaciones económicas, sociales y culturales que se produjeron en los años 60 y se consolidaron como un enorme caleidoscopio al final del Régimen franquista y durante la Transición. Esta evolución pasó desapercibida a los ojos de los extranjeros que seguían viendo el país, como una prolongación de la España de Mérimée, o como una reminiscencia de la España de la Leyenda Negra e incluso como una amalgama de ambas, según las circunstancias del momento.

Tras la muerte del general Franco y durante la Transición, la mirada del mundo exterior se mantuvo escéptica ante el proceso de democratización, concediendo más importancia al juego político y a sus actores que a los movimientos sociales y culturales. Habría que esperar, como ya lo he escrito en otras ocasiones<sup>6</sup>, el final

---

<sup>6</sup> «Cinéma et transition politique en Espagne (1973-1982)», in Francisco CAMPUZANO: *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection n.º 3, Université de Montpellier III, 2002, pp. 277-300.

del período de la Transición, con la primera alternancia política a favor del PSOE en octubre de 1982 y sobre todo la integración de España en la CEE en enero de 1986 para que los países europeos descubrieran como sorprendentes y desconcertantes, situaciones a las que los españoles ya se habían acostumbrado desde hacía diez años.

La sociedad española de los 80 había eliminado en muchos aspectos el desfase que la separaba de otros países occidentales. Cambio y modernidad serán el «santo y seña» de una España que como afirmaban los madrileños pasó súbitamente del *Movimiento a la Movida*<sup>7</sup>.

Rural y católica en los años cuarenta, la sociedad española es en la década de los 80 una sociedad urbana y en su mayor parte laica. Desde 1981, 73% de la población vivía en ciudades de más de 10.000 habitantes<sup>8</sup>. Por otra parte, la influencia de los medios de comunicación, el aumento del número de coches y de residencias secundarias habían exportado al mundo rural las costumbres y los valores de la ciudad y habían contribuido con ello a homogeneizar progresivamente los comportamientos de los españoles.

Ahora bien el cine español, salvo excepción<sup>9</sup>, apenas había testimoniado o simplemente reflejado estos cambios, como lo prueban las películas más comerciales de

---

<sup>7</sup> Gérard Imbert escribirá al respecto: «La *movida* ha venido a sustituir al *Movimiento nacional*. Antes todo los ministros debían ser del *Movimiento* y ahora todos dicen ser de la *Movida*», *El País*, 25/11/1986.

<sup>8</sup> Juan LINZ: *España: un presente para el futuro*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1989, p. 81.

<sup>9</sup> Entre las excepciones se podrían citar a Fernando TRUEBA: *Opera prima* (1981), *Deprisa, deprisa* (1980), de Carlos Saura, y la producción de Eloy de la Iglesia centrada esencialmente en los problemas sociales de esos años.

esta década que estamos estudiando: *La Vaquilla* o *Patrimonio nacional*, de Luis G. Berlanga; *Los santos inocentes*, de Mario Camus; *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró; *Las bicicletas son para el verano*, de Jaime Chávarri; *Demonios en el jardín*, de Manuel Gutiérrez Aragón; *El año de las luces*, de Fernando Trueba; *La guerra de papá*, de Antonio Mercero. Del conjunto de estas películas emblemáticas de los ochenta se puede deducir que una parte de los cineastas españoles se consagraron a la recuperación de un período histórico vilipendiado por el Régimen franquista y prácticamente desconocido de la mayoría de los jóvenes espectadores<sup>10</sup>.

En relación con esta tendencia dominante, Almodóvar adopta en sus películas una posición, en principio, diametralmente opuesta: «Creo que el momento que vivimos es clave y es del que menos cosas se están contando, declara el cineasta (...). No debemos perder la memoria pero ya está bien de tanta recreación costumbrista, ya está bien de un cine en el que no aparecen más que guardias civiles, tortura, etc. En Japón cuando pasaron mis películas, se extrañaron porque pensaban que en España no hay ciudades puesto que nunca habían visto una película urbana de aquí». Su cine, las preocupaciones que en él se reflejan son las de una sociedad cosmopolita, urbana, occidental, desarrollada, confrontada a los desafíos propios de la contemporaneidad e inspirada en un cierto acratismo moral y político dirigido contra las formas convencionales de comportamiento y contra el moderado pragmatismo político de las clases medias españolas. Sus historias resultan una clave óptima para

---

<sup>10</sup> En el año 84 los tres filmes más rentables del cine español fueron *El crimen de Cuenca* (368 millones de pesetas), *Patrimonio nacional* (186 millones) y *La quinta del porro*, de Francesco Bellmunt (169 millones), Ángel FERNÁNDEZ SANTOS: *Le Monde*, 19/5/1984.

entender la confusión en que se movía en estos años 80 un país tradicional, subitamente modernizado.

### 6.3. Madrid, la década prodigiosa<sup>11</sup>

En tiempos remotos de los que apenas queda memoria en este *laberinto de memorias* que es Madrid, como lo son de hecho y por derecho todas las ciudades, ésta debió ser una entre otras, asentamiento urbano y comunidad de vecinos más o menos breada por los vaivenes de la historia. La suya se complicó al ser coronada capital del reino y a la *Villa* se le sumó la *Corte* y al amparo de tan prometedor ayuntamiento comienzan a surgir *madriles*, Madriles con mayúscula, tantos y tan dispares al discurrir del tiempo que hoy resulta poco menos que imposible dar con una definición más completa de Madrid que no sea ésta, bien simple por cierto: acumulación y mezcla de todos ellos.

Almodóvar muestra en cada uno de sus films todos esos madriles, esa ciudad de aluvi3n, conformada por «poéticos estratos casi mineralizados», como dijera uno de sus últimos cronistas, Juan Antonio Cabezas. El Madrid de este cineasta es todo lo contrario de una ciudad pan3ptica, es, en definitiva, una ciudad de márgenes. Márgenes urbanos, márgenes sociales, márgenes culturales, márgenes privados... márgenes emboscados. Si toda ciudad no es sino una red arterial de cables cruzados, cables de alta o baja tensi3n, encendidos o fundidos, segun los casos, el Madrid almodovariano es, endémicamente, una ciudad de microclimas y su estilo dominante es la

---

<sup>11</sup> Título del n.º 24 de la revista *Autrement*, dedicada a la presentaci3n de esta ciudad (abril de 1987).

movilidad de los mismos. En ese Madrid ni el *barrio* ni la *esquina* practican la usura sobre el *ambiente*. Estos se forman en oleadas, al son de una moda o de algún reclamo, se instalan en algún lugar de la ciudad, lo hacen suyo, construyen su leyenda para, irremediablemente, abandonarlo, buscar otra calle, otro barrio, otra barra, otro clima, otro escenario.

Almodóvar, como otrora Juan Ramón Jiménez, ha creído atisbar dos madriles distintos, uno posible y otro imposible. De ahí que desde *Pepi, Luci, Bom...* (1980) hasta *Hable con ella* (2002) Madrid aparezca con su desesperada y desesperanzada grandeza, su cautivadora y desconcertante personalidad, su auténtico y paradójico carácter. *Atalaya, rompeolas, espejismo* de España, de las Españas, al decir de los poetas, imágenes que no hacen sino subrayar una realidad que crece a un ritmo aún más acelerado que el de la misma ciudad. De ahí que en cada plano surjan sus perfiles abiertos, hospitalarios pero intrincados, el talante bullicioso, imprevisible y libérrimo de sus gentes; el desorden de sus aires, tantas veces traicioneros, y esa sensación de provisionalidad y trasiego que domina la vida de una ciudad a la que habría que suponer, como a la mayoría de las capitales de todos los grandes países del mundo, ejemplo de fijeza y solidez.

Madrid, como Nueva York para Warhol o Woody Allen, es la ciudad en la que transcurren casi todas sus historias. «Siempre he encontrado (en esta urbe) un paisaje perfecto y una fauna incorrecta para cada una de mis películas» escribía Almodóvar en «Vogue» en enero de 1992. Algunos ejemplos bastarían para confirmar estas declaraciones: En *La flor de mi secreto* aparecen, entre otros, los locales del diario *El País* y la Plaza Mayor. En *Entre tinieblas* el Rastro, la Calle Hortaleza, el Molino Rojo. El Madrid de *Atame* es un Madrid constante-

mente destruido y reconstruido. El Viaducto de las Visi-  
tillas, la Casa de Campo y el matadero de Legazpi serán  
lugares, emblemáticos de *Matador*. *Tacones lejanos* na-  
rra la historia de una vieja estrella de la canción que  
vuelve a Madrid para morir... «Cuando iba a trabajar a  
un almacén de la Telefónica, cerca del pueblo de Fuen-  
carral, cuenta el director, pasaba todos los días por la  
M-30. Siempre me impresionaban esas enormes colme-  
nas que se alzan sobre la autopista». Esa impresión y  
una determinada emoción encontraron su soporte años  
más tarde en su película *¿Qué he hecho yo para merecer  
esto?*<sup>12</sup>. En *Carne trémula*, la Puerta de Alcalá, la Cibe-  
les, la Calle Arenal, la Puerta del Sol... conforman un  
paisaje urbano en que los bocetos de tantas tragedias se  
entrecruzan.

*Mujeres al borde de un ataque de nervios* supone, en  
la filmografía de Pedro Almodóvar el protagonismo, por  
excelencia, de Madrid. Dos ciudades emergen en medio  
de esta comedia de «teléfonos voladores»<sup>13</sup>. La primera  
es ficticia, maquillada, soñada, redibujada. «Es una geo-  
grafía inventada, afirma el cineasta, en la que se mez-  
clan edificios que no han estado nunca tan juntos unos  
de otros. Un tal artificio hace de Madrid un lugar univer-  
sal e indefinido»<sup>14</sup>. El otro Madrid, sin embargo, es real,  
concreto, contemporáneo, con su moda vestimentaria,  
sus patinadores, su stress, sus porteras, sus «yuppies»,  
sus taxis e incluso ese camión de las basuras que pasa  
justo en el momento en que Pepa vuelve desconsolada a  
casa. Esta secuencia es algo más que una casualidad, es  
el guiño de Almodóvar a la huelga de los empleados de

---

<sup>12</sup> *Vogue*, enero 1992.

<sup>13</sup> Octavi MARTÍ: *El País*, 30/03/1988.

<sup>14</sup> *L'Avant-Scène Cinéma*, octubre de 1995, n.º 445, p. 37.

la limpieza de Madrid que tenía lugar en el momento del rodaje. Por otra parte Almodóvar había pedido al alcalde de la época Juan Barranco (sucesor de Tierno Galván) hacer el papel de basurero. Este ante las tensiones políticas vividas en la ciudad en aquellos días declinó la oferta.

La Castellana, con sus edificios emblemáticos; las calles Montalbán, Almagro; el aeropuerto de Barajas, la antena de televisión que los madrileños llaman «El Pirulí»..., un Madrid real que Pedro Almodóvar integra con el Madrid recién maquillado, con la Telefónica y la Gran Vía al fondo, sus paisajes favoritos. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, los exteriores están cambiados para hacer una ciudad impersonal, que no se reconozca, esencial, sin anécdotas. El cineasta quiere dar la sensación de que la sociedad se ha humanizado, la gente viste bien, vive en bonitas casas con preciosas vistas. Los servicios públicos son eficaces y las farmacéuticas no piden recetas. Todo es hermoso, artificial y estilizado, reina el buen gusto y nadie necesita evadirse, porque la vida es cómoda y digna de ser vivida.

Ese Madrid utópico parece sacado de las historias que su madre le contaba siendo niño. «Nos contaba como quien cuenta un cuento de hadas que de niña había venido a Madrid y que paseando por la calle de Alcalá había conocido a las infantas... Para una niña manchega de principio de siglo, añade Pedro Almodóvar, aquello debía ser como viajar a la luna» (hay que añadir aquí que los manchegos viajan poco y en aquella época menos). «Mi madre, prosigue el realizador, me transmitió una imagen de Madrid como la de una ciudad de leyenda, y yo me la imaginé como una de esas ilustraciones que tanto me gustaban de las enciclopedias. Pensaba que vivir en Madrid debía ser tan fascinante como vivir

dentro de *Sisi emperatriz*, el film»<sup>15</sup>. De ese marco de leyenda de su infancia se produce unos años después el paso por un Madrid igualmente metafórico el de los catálogos de venta por correspondencia que llegaban a su casa con fotos en blanco y negro sobre toda clase de productos de uso personal y doméstico. Ese será su primer contacto con el pop. Madrid es también en aquellos años, para el niño de pueblo, la ciudad de los grandes almacenes: pensaba en Galerías Preciados, confiesa en una de sus entrevistas, como quien piensa en un gran museo. Más adelante la capital será asimismo el lugar donde se estrenaban las películas antes que en ningún sitio y sobre todo la ciudad en la cual el anonimato permite a cada uno hacer su vida. Un sueño entonces lejano para él...

El original universo que el espectador descubre en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es la fusión de todos estos sueños, recuerdos, deseos entorno a una ciudad y lo que la imagen de ésta comportaba. Desde los títulos de crédito confiados a Juan Gatti, fotógrafo que trabajaba en aquellos años en el mundo de la moda, se entra en la película como quien ojea una revista de moda. Es una entrada en materia en la línea de algunas comedias americanas como *Funny Face* de Stanley Donen, que transcurre, por otra parte en este mismo universo de la moda, pero es también el aporte de otras comedias americanas, el caso de *Cómo casarse con un millonario*. Todo ello queda reflejado en el ambiente del apartamento extraordinariamente luminoso para reflejar el cielo de Madrid, las plantas de la terraza de un verdor casi sintético, la cocina que parece una página de «Marie Claire, maisons» y los objetos esparcidos cuidadosa-

---

<sup>15</sup> *Vogue*, enero de 1992.

mente por las habitaciones que van desde creaciones de diseñadores conocidos hasta utensilios encontrados en los supermercados españoles o en las tiendas de «Todo a cien».

A finales de los 70, principios de los 80 convergen en la capital una serie de circunstancias extraordinarias bajo el signo de una euforia de las libertades democráticas recientemente conquistadas y de la llegada de una nueva generación liberada, no sólo del franquismo, sino también de la austera moral del antifranquismo. Madrid, bastión del antiguo régimen, empezó a enterarse de lo que pasaba en el mundo y retomaba el protagonismo cultural del país. Como escribía Almodóvar en 1983, «los que vivimos en Madrid nunca hemos tenido raíces, no existía un sentimiento local (...). Uno vivía en Madrid como en cualquier otro lugar (...) nadie se identificaba con la ciudad como tal (...). Ahora se habla de cultura madrileña, se la defiende o enfrenta a otras. Se dice con frecuencia (incluso yo) que en Madrid hay ideas, que Europa tiene los ojos puestos aquí. Hay un cierto orgullo a habitar el lugar que habitas (...). Uno ha dejado de ser uno mismo para convertirse en ciudad (...)»<sup>16</sup>. Y esa ciudad será uno de los personajes claves de sus películas, esencialmente de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

#### 6.4. Aquí todos somos de pueblo

Hasta mediados de los 50, la mitad de la población activa española pertenecía al sector primario, en los años 80,

---

<sup>16</sup> Autoentrevista de Pedro Almodóvar en *La Luna de Madrid*, n.º 2, diciembre de 1983.

apenas un 10%. Este cambio en la economía se tradujo por fuertes migraciones del campo hacia las grandes regiones industriales de la periferia (País Vasco, Asturias, Cataluña) y Madrid. La sociedad española rural durante siglos deviene una sociedad urbana, de servicios, en menos de 30 años. Esta mutación rápida y profunda, que algunos historiadores (Raymond Carr) comparan con la revolución industrial del siglo XIX en el Norte de Europa, ha dejado huellas evidentes en el tejido social, hasta el punto que la mayoría de los recientes «ciudadanos» españoles comparten la condición de «prófugos del arado» a la que pertenecen de pleno derecho.

A primera vista, y quizás debido a los equívocos que se derivan de su pasajera adscripción a la movida madrileña, podría pensarse que el éxito del cine de Pedro Almodóvar se debe a que representa de forma casi paradigmática la España urbana y moderna. Sin embargo rastreando los componentes rurales y los ingredientes populares de su filmografía, se puede afirmar que por debajo de esa cáscara —a menudo fragil y convencional— laten personajes, atavismos y motivos tanto más auténticos cuanto más cercanos a sus raíces pueblerinas.

Es cierto que en ocasiones tal componente no se percibe de inmediato, sobre todo si no se está familiarizado con la vida española en su vertiente más cotidiana. Es más, cabe suponer que lo que diferencia el cine de Almodóvar del de otros realizadores que aparentemente recurren a fórmulas similares de contraste entre los atavismos ibéricos y la modernidad es su implicación con ese sustrato rural. Es lo que sucede, por ejemplo, con el Bigas Luna de *Jamón Jamón*. Pero la peculiaridad de Almodóvar es que no se trata de una simple vivencia publicitaria, sino que debido a sus orígenes populares lleva en los tuétanos la subcultura que ampara esa experiencia vi-

tal. Su fascinación por el plástico, las batas guateadas, el ama de casa, el bolero, es genuina, incluso cuando se distancia de todo eso y lo parodia.

Seguramente tienen que ver con ello sus orígenes manchegos y su adolescente etapa extremeña que acabamos de evocar, ya que ambas regiones, al carecer de un folklore tan espectacular y estereotipado como puede llegar a resultar el de otras tierras, se convierten en algo muy próximo al paradigma de lo rural «tout court».

El contraste entre un padre arriero (que todavía en los años cincuenta transportaba pellejos de vino desde el pueblo natal de Calzada de Calatrava hasta Jaén) y el Madrid de 1967 en el que aterriza Almodóvar con 17 años proporciona muy bien ese elemento de contraste con una incipiente cultura pop, reforzada por su estancia en Londres en 1971. Contraste que puede sorprender asimismo en los inicios de la revista «El Víbora» en la que colabora y en el grupo de Barcelona con el que se relaciona, como el pintor Ocaña, el futuro diseñador Mariscal, el dibujante Nazario, etc.

Aunque parezca paradójico, tal procedencia rural es un elemento esencial para entender su asimilación de lo urbano, su avidez, su capacidad para la distancia y el retrato, sobre todo de ese Madrid en el que la norma es el forastero asimilado.

El reflejo de este sustrato rural en su cine está en las antípodas de lo que se llamó el cine rural franquista y posfranquista encarnado por Paco Martínez Soria y dirigido por Pedro Lazaga con el film emblemático —récord de taquilla de los sesenta— *La ciudad no es para mí* (1965). Almodóvar rechaza este género que califica de «cine de boina». «Por fortuna, declaraba en *Diario 16* el director manchego, los campesinos son distintos. Mi familia, que es paleta, y mis tíos que son campesinos no

son así, son diferentes a como los pintan algunos directores»<sup>17</sup>.

Sus dos primeras películas, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982) se centran de forma inequívoca en el ambiente urbano ligado al ya tópico fenómeno de la movida madrileña.

Hay que esperar a su tercera película, *Entre tinieblas* (1983) para que esa llamada de los orígenes surta efecto en términos convincentes. No es extraño que en esa profundización, el realizador eche mano de sus propias vivencias de infancia en un ajuste de cuentas con su época en los salesianos de Cáceres —época que ha sido revisitada en ésta su nueva película *La mala educación*—. Ni tampoco que aparezca por primera vez en un desenlace, la secuencia primordial del regreso a las raíces rurales, cuando sor Perdida (interpretada por Carmen Maura) deja el tigre al cuidado de sor Víbora y el capellán, que han decidido fundar una familia, y elige volver a su lugar de origen Albacete.

Tal resolución argumental reaparece con consecuencias todavía más amplias y devastadoras en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) donde se actualiza el aspero neorrealismo ibérico de Azcona, Berlanga y Ferreri sin renunciar a las mezclas más heterogéneas de ambientes, personajes, registros y situaciones (radionovela, fotonovela, telenovela). En este film lo rural irrumpe con toda fuerza a través del personaje de la abuela. Pero también de su nieto Toni, de 14 años, que al igual que ella desea regresar al pueblo y trapichea con heroína para comprar una granja y hacerse agricultor. El lagarto, que aparece tan perdido como ellos mismos en ese piso

---

<sup>17</sup> *Diario 16*, 18/01/1978.

de 40 metros cuadrados de la M-30, es en cierto modo el emblema que les une en esa llamada de sus orígenes. *La ley del deseo* (1986) y *Atame* (1989) proponen un regreso al pueblo, de vacaciones en el primer caso, para encontrar un nuevo sentido a su vida en el caso del desarraigado personaje de Ricki, magníficamente interpretado por Antonio Banderas. *Tacones lejanos* (1991) y *Kika* (1993) muestran ambos el infierno urbano y esa dicotomía ciudad —pueblo que estará de nuevo presente en *La flor de mi secreto* (1995)—. En esta cinta los propios personajes razonan copiosamente sobre su desarraigo, tan acuciante cuando están en crisis. Situación hartamente frecuente en las criaturas almodovarianas y que se acentúa al olvidar sus orígenes pueblerinos. Por lo cual han de volver a la tierra natal para recomponer el espejo fracturado de su identidad.

*Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) representa una simbiosis entre el mundo rural y el mundo urbano encarnada por los personajes de Pepa (Carmen Maura), Candela (María Barranco) y el taxista (Guillermo Montesinos). En la acotación del guión se nos explica que Pepa ha construido en su ático de la calle Montalbán un gallinero con materiales de recuperación, trozos de madera, sacos de plástico, bidones metálicos de todo tipo... Exactamente como hubiera hecho su padre en su pueblo sin la ayuda de un decorador. Las palomas, los patos, las gallinas están como en su casa y la propia voz en off de Pepa nos informa: «Hace meses, me mudé a este ático con Iván. El mundo se hundía a mi alrededor, y quería salvarme, y salvarlo. Me sentía como Noé. En el corral que instalé en la terraza me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies animales. En cualquier caso, no conseguí salvar la pareja que más me interesaba: la mía». La nada fortuita comparación con el Arca de Noé no sólo supone un muy obvio y sig-

nificativo paralelismo con su naufragio sentimental, sino que subraya el papel de refugio que se asigna a ese trozo de su pueblo natal como tablón de salvación al que agarrarse, prelujiendo la escapada a Almagro que lleva a cabo Marisa Paredes en *La flor de mi secreto* al encontrarse en una situación similar.

Candela, la amiga de Pepa, es maniquí y «su mentalidad, comportamiento y conversación están más cerca del ama de casa de pueblo que de un top-model» escribe Almodóvar en las acotaciones al guión. Bajo una apariencia moderna y sofisticada no puede ocultar sus orígenes cuando lleva a Carlos (Antonio Banderas) al gallinero y mantiene con él esta conversación erótico-campestre: «¡Ay, los conejos! ¡Cómo están! Mira, sequitos... La Pepa los tiene, claro... demasiao... Echa agua... ¿Tú nunca has tenido conejos? y Carlos boquiabierto responde: No. Yo sí, prosigue Candela, En mi casa, muchos... Así... Yo sé mucho de conejos...»

En esta película que refleja esencialmente las preocupaciones de una ciudad moderna, el cineasta introduce personajes ambivalentes que le recuerdan su infancia, su adolescencia, sus raíces: Candela, la presentadora de televisión (su madre) «72 años, de origen rural» escribe Almodóvar en su guión o el taxista. Este personaje que merece mención aparte, constituye un intencionado ejemplo de ruralidad subyacente, apenas disimulada bajo un apresurado maquillaje de modernidad, que a menudo recogen sus películas. Como reza la acotación del guión original al describirlo, el rostro del taxista delata su origen campesino, mientras el pelo tan agresivamente teñido contrasta con la negrura natural de sus cejas y casi está pidiendo a gritos una boina.

En este Madrid «de todos y de nadie», el cineasta pasea su mirada por la existencia cotidiana de una sociedad hecha de contrastes, matices y paradojas, sin olvidar

ese sustrato rural totalmente integrado a su cultura y a sus compartimientos vitales. No en vano declaraba en abril 1988 en televisión española: «Soy un chico que viene de una extracción social baja, humilde, popular, aunque no ejerza (...). Soy una persona de origen rural y, aunque me pueda forrar de millones, siempre habrá en mis películas un personaje que venga de un pueblo».

### 6.5. Curas, monjas, valores religiosos

Paralelamente a esta rápida urbanización que transforma los productores independientes en consumidores a sueldo, se asiste a un declive evidente de la religiosidad. Los españoles son conscientes de ello. Si tomamos como fecha-referente 1988, año del estreno de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, sabemos que en una encuesta realizada por *Cambio 16* para ese período, el 71% de las personas entrevistadas consideraban que sus compatriotas eran menos religiosos que diez años antes. Para una gran mayoría, la Iglesia, presente todavía en cuanto a la moral social, no tenía ninguna influencia en lo que concierne a la vida íntima, espiritual, sexual, matrimonial, ni en cuanto a las opciones políticas. En la sociedad española de los 80, la religión parecía haber perdido su poder de identificación y la cuestión religiosa no era, como en el pasado, fuente de conflicto entre las dos Españas. En cuanto a los jóvenes, según otra encuesta de 1985 realizada por la misma publicación, el catolicismo parecía haber sido evacuado por una importante mayoría (55%) que se declaraba poco o nada practicante. Es en este contexto social que convendría analizar las relaciones entre el cine almodovariano y la religión.

Si las referencias a la institución eclesiástica y al dogma se convierten en un rasgo característico del cine

español —Buñuel aparece como la cita obligada— Almodóvar mantiene con esta institución unas relaciones diferentes de las de su maestro y predecesor: «No creo que mi cine pueda compararse con el suyo [el de Buñuel] a través del tratamiento que hacemos de la religión. Mi generación, declara Almodóvar, no tiene los fantasmas religiosos que él tenía»<sup>18</sup>. Su cine adquiere unas cotas de libertad y modernidad gracias a la no injerencia de la mediatización de los traumas personales, como en Buñuel, Bergman o Allen, para los que el problema de la existencia de Dios no es únicamente un problema estético o metafísico.

«La religión está en todos mis films a partir de *Entre tinieblas*». En estas declaraciones Almodóvar constata de forma patente y clara la presencia de la religión, pero en sus películas el elemento religioso desempeña un papel eminentemente decorativo, herencia, por un lado, de la pompa represiva franquista, y, por otro, del elemento puramente «kitsch». Un sentimiento estético-profano, más que religioso es el que mueve al director en su concepción espiritual y da pie para atacar la falsa espiritualidad popular, a la vez que se impregna de su estética.

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la referencia a lo religioso, incluso como elemento iconográfico, estará menos presente que en otros films. Esta se reduce únicamente a dos alusiones de tipo satírico enmarcadas en sendos spots publicitarios. Todo ello amalgamado con la liturgia y el esplendoroso y colorista ritual de la Iglesia católica de los cuales Almodóvar se impregnó en su largo internado con los salesianos.

---

<sup>18</sup> Nuria VIDAL: *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Destino, 1989, p. 396.

En la acotación al guión original se puede leer: «Altar muy florido de una iglesia barroca en el que un sacerdote de frente celebra una boda. Es [un tipo con un careto de vampiro], enemigo de toda relación entre hombres y mujeres». En la secuencia siguiente, el sacerdote en un tono agresivo y amenazador formula a los contrayentes la pregunta tradicional de toda ceremonia nupcial. Ante el tono del sacerdote los novios responden con temor a la pregunta lanzando un «Si, creo que quiero». El spot se termina con una serie de advertencias del representante de la Iglesia a la futura esposa: «Hija mía, no debes confiar en ningún hombre. ¿Ni en mi marido siquiera?», pregunta la ingenua novia. «No, toda precaución es poca» responde el sacerdote recordando así los consejos prodigados por el clero durante el franquismo a través de los catecismos, sermones y sobre todo en el confesionario. Esta secuencia se termina con un primer plano en el que el sacerdote deposita cuidadosamente en el ramo un preservativo. Crítica, apenas velada, siempre en tono satírico, a las posiciones conservadoras y reaccionarias del Vaticano en materia de relaciones sexuales, aborto, preservativos, etc.

La segunda referencia a lo religioso irrumpe en la película con el spot del detergente *Ecce Omo* que recuerda a este otro *Ecce Homo*, bajo cuya apelación se designa la representación de Cristo con su corona de espinas, vestido de púrpura, tal y como Poncio Pilatos lo mostró a los judíos diciendo: «Aquí está el hombre». (Ecce homo). Pepa (Carmen Maura) aparece en este spot de la televisión como madre de un asesino, alabando los méritos, junto con la policía, de esa marca de detergente. El desfase entre lo real —la marca de detergente «Ecce Omo. La salvación de su lavadora»— y su representación alusiva a ese otro «Ecce Homo. Salvador de la humanidad» constituye uno de los resortes de la

comicidad de la situación. Gag frecuente en otros films del director.

Frente a la rígida moral católica, Almodóvar opone una libertad transgresora que pone en tela de juicio los fundamentos mismos de la Institución, sin caer en ningún momento en el anticlericalismo. Los tres pilares del Régimen presentes todavía en los primeros años de la Transición (la Iglesia, las Fuerzas de Orden Público, la familia en su concepción franquista) quedan escindidos en el cine de Almodóvar en torno a las relaciones humanas, frente a un mundo religioso, represivo y castrante del que solo conserva hasta su última película, *La mala educación* (2004), su iconología.

## 6.6. Mujeres, mujeres todas...

La discriminación que sufría la mujer en la vida pública comenzó a ser un mero recuerdo del pasado. El proceso de igualación de derechos y oportunidades conoció ahora su definitiva materialización, desapareciendo las últimas reservas legales. Alcanzó el máximo rango jurídico en el artículo 35 de la Constitución de 1978 que estableció que en el trabajo en ningún caso podía hacerse discriminación por razón de sexo. Este principio quedaría recogido en el Estatuto de los Trabajadores de 1980. La reforma del Código Penal de 1978 situó a las mujeres casadas en pie de igualdad con sus maridos para la administración de la propiedad y el control sobre sus hijos. Se despenalizó el adulterio de la mujer y el amancebamiento. El cambio obligó a una reconsideración de ancestrales concepciones mentales. En 1978 el patronato para la Protección de la Mujer se transformó en el Instituto para la Promoción de la Mujer (1983).

La mejora de la posición legal de ésta se consolidó de manera acelerada y se manifestó en los diferentes planos de la vida nacional durante el período que analizamos. En el ámbito laboral la mujer pudo acceder a todas las profesiones y oficios. La importancia de su presencia resultaba muy diferente de unos sectores a otros. En el ámbito educativo, sobre todo en los niveles primario y secundario, donde primero se introdujo la mujer, su protagonismo era considerable. Sin embargo, a pesar de la importancia del estudiantado femenino en la Universidad, el porcentaje de profesoras universitarias era muy reducido. Alcanzaba en el curso 1995-1996 un 13,2%, valor que a pesar de su modestia era similar al de Estados Unidos y de los más altos de la Europa Comunitaria. Al fin, en 1978 Carmen Conde fue elegida primera mujer académica de la Lengua. También comenzó a acceder la mujer a los cuerpos de orden público (la Guardia Civil en 1988).

En el plano de la vida política, la presencia femenina ha ido ganando protagonismo. En las elecciones generales de 1977 y 1979 las mujeres sumaron el 12% de las candidaturas y el 4,5% de los candidatos que lograron escaño. Paralelamente fueron alcanzando las más altas magistraturas del país. Soledad Becerril ocupó el Ministerio de Cultura durante la etapa de UCD. El PSOE amplió el número de ministras a dos y el PP las elevaría luego a cuatro. En 2000 lograron alcanzar su máximo papel institucional, presidiendo el Congreso de los Diputados y el Senado. Su porcentaje en cargos de representación fue aumentando con el paso de los años. En 1988 la mujer se incorporó al ejército. Así pues los feudos más tradicionales habían empezado a serle accesibles. En 1972 no había ninguna mujer juez en España; en 1987, período en el cual Almodóvar rueda, por ejemplo, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* alcanzaban ya la cifra de 13% en

edades comprendidas en su mayor parte entre 25 y 35 años. Las abogadas laboralistas —entre las que se encuentran un gran número de militantes feministas— serán personalidades conocidas y reconocidas no sólo en la vida política española, sino también entre la opinión pública. Era el caso de las abogadas feministas, Cristina Almeida (miembro del PDNI primero, IU más tarde, PSOE en la actualidad) Cristina Alberti (ex-ministra socialista) y la juez Manuela Carmena. No es extraño que esta presencia importante en la sociedad española haya hecho su irrupción en las películas de Almodóvar.

El número de mujeres entre los funcionarios de rango superior, incluidos los ministros, aumentó de 1985 (6%) a 1989 (9,8%) hasta colocar a España entre los cinco primeros países en lo que concierne a la igualdad entre hombres y mujeres.

A la lectura rápida de estas cifras se puede observar que el cambio se produce esencialmente en la década de los 80. Igualmente la participación de la mujer en el mundo de la empresa empieza a ser una constante y no sólo en los trabajos mal considerados y peor remunerados, aunque esta fuera todavía la tónica general en aquellos años. En 1980 había en España un porcentaje de 21,3% de empresarias y en 1989 estas cifras se elevaban ya a 23,6%. Se podrían multiplicar estos ejemplos a la lectura de los trabajos publicados por historiadores y sociólogos en estos últimos años; para el presente estudio baste con señalar que cada vez más en esta década los hombres, sobretodo los jóvenes, y no sólo por razones económicas, han sido favorables al trabajo de sus esposas o compañeras fuera de casa<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> María Ángeles Durán (dir.): *De puertas adentro*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1987, Matilde EIROA SAN FRANCISCO: *Hacia la moderni-*

La importancia de los mujeres en el cine de Almodóvar ofrece al espectador un amplio abanico de los oficios, profesiones y trabajos ejercidos por éstas, así como de sus diferentes actitudes frente al mundo laboral y al mundo en general. Curiosamente, y al contrario, de lo que ocurre en la sociedad española, las mujeres ocupan en sus películas puestos de trabajo más cualificados que los hombres. Ellos son taxistas, policías, empleados de telefónica, o bien sin profesión... Las mujeres sin embargo son abogadas, trabajan en agencias de publicidad, son escritoras, azafatas, cantantes, maniquís, mujeres de negocios... Son guapas, inteligentes, elegantes y ejercen oficios más bien prestigiosos. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, entre este amplio abanico profesional se encuentran: Pepa (actriz de publicidad y dobladora de films), Paulina Morales (abogada), Candela (maniquí), pero hay además secretarias, recepcionistas, porteras...

Profesiones medias que emergen en el universo femenino de este cineasta, donde la gran masa coral de sus actores secundarios se convierte en un excelente bisturí para desentrañar los innumerables matices sociales que recogen sus films. Así por ejemplo, la recepcionista Cristina (Loles León) encarna con gran precisión el personaje de administrativa respondona-rezongona e ineficaz que puebla las administraciones de la mayor parte de nuestros países. No da una en el clavo, mejor dicho en su trabajo. Deja la megafonía abierta, no recuerda quien concretamente ha pedido un radio-taxi y se ve obligada a pregonarlo a todo el centro de trabajo y cuando se le pide línea telefónica para una llamada, ai-

---

*zación social: las mujeres en la Transición*, en Javier TUSELL (dir.): *Historia de la Transición y consolidación democrática en España*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 535-547.

radamente responde con mucho retintín: «¡Uy, sí, sí, sí perdón, perdón! Servidora está aquí para eso ¿eh? el café puede esperar. ¡He desayunado mucho yo en los últimos años!».

Otros personajes femeninos, menos cualificados en el mundo laboral, pero muy representativos de la sociedad española y que resultan imprescindibles en toda ciudad que se precie, son las porteras. Desde la estreñida portera de *Laberinto de pasiones* a la Testigo de Jehová (Chus Lampreave) de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son una fauna insustituible. «Conciencia de todo un edificio, son los ojos que miran a la calle», escribe el director en el guión de este film. En este caleidoscopio que Almodóvar nos muestra sobre el universo femenino aparecen todos los cambios que se han producido en el tejido social y afectivo de los españoles en estos últimos años. Una sociedad moderna y tradicional a la vez encarnada por el ama de casa (Gloria) y la mujer liberada (Candela), la virgen (Marisa), la soltera, la divorciada, la abandonada (Pepa), etc.

En esta película coral femenina las novias casamenteras, aunque son personajes breves, matizan bien una de las muchas actitudes que, hoy en día, pueden tener las mujeres en la sociedad española hacia los hombres. Una vez que el rol tradicional femenino se quebró, el abanico es muy amplio: desde las «las liberadas que pasan de todo»<sup>20</sup>, hasta las que persiguen fijamente el matrimonio con claros fines patrimonialistas, es decir, el matrimonio tradicional. Este es el diálogo que se produce entre tres mujeres tan distintas como Marisa (interpretada por Rossi de Palma), Candela y Pepa, cuando la primera en

---

<sup>20</sup> Guión de «Mujeres al borde de un ataque de nervios», *L'Avant-Scène Cinéma*, n.º 445, octubre de 1995, p. 56.

compañía de su novio, al que llama «mi Carlos», visita el ático de Pepa con fines matrimoniales:

Marisa: «Carlos.

Carlos: Sí, mi amor.

Marisa: «Esto no me gusta. Está muy alto. Debe costar un ojo de la cara. Yo lo que quiero es una casa y esto no es una casa casa.

Candela: La muchacha tiene razón, yo creo.

Marisa: No me dé la razón y deje de llamarme muchacha.

(La novia, a modo de autorrepresentación):

Marisa: Soy su novia. Vamos a casarnos.

Pepa: Yo soy Pepa, la ex-amante del padre de Carlos»<sup>21</sup>.

Candela presenta el contrapunto de Marisa, es una mujer liberada que confiesa sin ningún pudor, ni inhibición su relación con un chiita desconocido: «Pepa: cuéntame qué te pasa. Candela: Hace tres meses, lío con un tío. Pasamos juntos el fin de semana. Cuando se fue, no sabía ni su nombre, ni ná de ná. Pero me quedé colgaíta, mari... No podía pensar en otra cosa. Pepa: ¿Qué pasó el fin de semana? Candela: No, ná de particular. Follamos todo el tiempo, sin parar... Eso sí... Y fue... Mira como se me pone... ¡La carne de gallina!... Candela: Mira. Fue como una revelación... Como si hiciera el amor por primera vez... ¡Ah, sí! ¡Qué me gustó! Pepa: A tu edad, el sexo tira mucho, desgraciadamente»<sup>22</sup>. Pepa, por su parte, tiene una concepción de las relaciones amorosas más madura pero igualmente sin prejuicios, ni tabús. No

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 56.

duda en presentarse a Carlos como la «ex-amante de su padre» y decide guardar el hijo que espera, a pesar de que el padre de éste, Yván, acaba de abandonarla.

En el universo femenino de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no podía faltar uno de los personajes recurrentes en la obra almodovariana: el ama de casa. Recordemos que es en el film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* que este papel representado por Carmen Maura, el de la azaconada ama de casa (que para mayor sarcasmo se llama Gloria), resulta más logrado. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* Carmen Maura presentando en televisión la marca de detergente «Ecce Omo» (remake de la Gloria de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) merece por parte de Almodóvar la siguiente descripción: «Pepa encarna el personaje del ama de casa (dejada, despeinada, con el pelo cogido con una coleta, chaqueta de lana gorda, precedente sin duda de Sepu), sin maquillar». Madre de un asesino buscado por la policía, «el famoso asesino de Cuatro Caminos» la publicidad añade a la eficacia del detergente capaz de hacer desaparecer toda mancha de sangre del temido asesino, la inconsistencia política y social de la mujer, en este caso, el ama de casa, que en presencia de dos policías que participan en el anuncio, no puede ser considerada más que por sus competencias en las tareas domésticas y en ningún caso por su complicidad con su hijo.

Este prototipo de ama de casa, subraya Agustín Sánchez Vidal ya había sido diseccionada por los Costus en *El chochonismo ilustrado* (Homenaje al ama de casa) y lo volvería a ser más tarde en su *Enciclopedia universal de la María*. En ellas y en sus dibujos aparece esa misma aperreada «Maruja», auténtica encrucijada batida por el fuego cruzado de lo rural y la sociedad de consumo, que ya el pop había explorado a conciencia, aun-

que con otras consecuencias. La obra de los Costus es una inclasificable variación de aquellas «fisiologías» esbozadas por costumbristas y naturalistas, donde el ama de casa aparece a lo largo de todos sus ciclos biológicos y en las más diversas coyunturas y situaciones, retratada con tanta ternura como inmisericorde precisión entomológica<sup>23</sup>.

De todos estos personajes femeninos algunos, sin lugar a dudas pasarán a la historia del cine como paradigmas: Pepi, la madre superiora de *Entre tinieblas*, Gloria, Pepa, Kika, Becky del Páramo, Agrado, Manuela... Todas ellas son fuertes, bíblicas, libres y humanas, pueblan las grandes urbes del mundo, y de algún modo sino son todavía el motor de la Historia, por los menos, en el universo almodovariano son el eje central de todas las historias.

## 6.7. Polis, maderos y Fuerzas de Seguridad del Estado

Lejos del cine militante, social o del documental de denuncia, el cine de Almodóvar disecciona a través de su mirada incisiva y precisa las zonas de luz y sombra de la sociedad española de esos años 80. Sociedad en cambio, en mutación en la que el pasado ha dejado profundos lastres que impiden un rápido despegue de una nueva era anclada definitivamente en la modernidad. La representación en los films del cineasta de ciertas instituciones (la policía, por ejemplo), contribuirá a explicitar como el país se encuentra todavía durante este período.

---

<sup>23</sup> In «Voir et lire Pedro Almodóvar», coord. por Emmanuel Larraz, Hispanistica XX, Université de Bourgogne, 1996, p. 15.

do de la Transición en una difícil encrucijada entre pasado y futuro, entre antiguo y nuevo régimen.

Las Fuerzas de Orden Público (Policía y Guardia Civil) constituían con el Ejército los llamados «poderes fácticos» cuya fuerza de presión era suficiente para alterar en aquellos años el curso normal de las reformas políticas emprendidas desde la aprobación de la Constitución en 1978. La adaptación de los componentes de las llamadas Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado (apelación adoptada en el Parlamento a propuesta del PSOE en 1978) al sistema democrático, a sus valores, comportamientos e incluso a su nuevo discurso será un ejercicio largo y difícil que llevará a la democracia algo más de una década.

Durante el Régimen franquista el mantenimiento del orden ligado a la represión (Ley Orgánica del Estado, 1967) incumbía tanto al Ejército, como a la Policía y a la Guardia Civil. A partir de 1978 la Constitución en su artículo 104 declara que la misión de las Fuerzas de Policía será «proteger el libre ejercicio de los derechos y libertades y garantizar la seguridad ciudadana». Cambio radical frente al concepto autoritario del orden público que en la práctica era sinónimo de limitación o privación de libertades.

El estado democrático ha constitucionalizado a las Fuerzas de Seguridad del Estado, ha establecido una base jurídica al más alto nivel para luchar contra la separación, recelo o antagonismo de la sociedad hacia los representantes del orden, para llevar a cabo una enseñanza y formación democrática y una plena profesionalización a pesar de que cada uno de los componentes de las Fuerzas de Seguridad tiene una problemática particular. En 1978 se crearon diferentes cuerpos de policía: policía judicial (art. 128 de la Constitución), policías autonómicas (para Euskadi y Cataluña) policías municipales, a las

cuales hay que añadir la Guardia Civil y la Policía Nacional, ambas con responsabilidad en todo el territorio y las numerosas empresas de seguridad presentes también a lo largo y ancho de la geografía española.

Esta profusión suscita un aumento físico y una presencia importante de los representantes del orden en la sociedad sin que por ello disminuya la inseguridad en el país. La misión de cada una de estas policías resulta demasiado imprecisa tanto en la teoría, como en la práctica lo que da lugar además de a una competencia innecesaria entre ellas, a numerosos malentendidos y a una pérdida de eficacia, causa principal de la gran falta de credibilidad de la Institución ante la opinión pública. Sin olvidar una variedad de uniformes extraordinaria que presta a veces a confusión no sólo entre los miembros de las distintas policías, sino también con los repartidores de Butano o de Coca-Cola.

Cuando la policía «entra» en los films de Almodóvar, generalmente lo hace de forma ridícula, absurda y esperpéntica. Los personajes almodovarianos adoptan, en consecuencia, hacia ella actitudes de desprecio, recelo, burla y por supuesto de falta de respeto y de no colaboración. El director no hace sino recoger el sentir ampliamente compartido por los españoles hacia unas fuerzas de seguridad todavía tercermundistas, educadas en los hábitos de cuarenta años de dictadura, puesto que como hemos visto es mucho lo que queda del pasado y aún no han tomado carta de naturaleza en la sociedad española, unos hábitos de respeto cívico vigentes en las democracias europeas.

Esta será la presentación que se hace en algunas de sus películas de los agentes del orden. Citaremos en este estudio, por falta de espacio, tan sólo tres films que nos parecen particularmente representativos: *Matador*, *La ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

En *Matador* (1986), cuando el policía pide a la madre (Chus Lampreave) que le acompañe a comisaría, ésta además de darle largas, le planta cara conociendo perfectamente cuáles son sus derechos y le responde en estos términos: «Chus: ¡Pero cómo quiere que vayamos con ustedes, teniendo la casa manga por hombro, como la tenemos! Mire, estoy blanqueando y estoy haciéndolo sola, porque no tengo a nadie que me ayude. Policía: ¡Por favor, señora! No insista. Eva: (la modelo, hija de Chus): Yo no puedo acompañarles, porque tengo un “casting”. Chus: Tenemos un “casting”, por si fuera poco que la casa está empantanada. Policía: No insista, señora ¡Cállese! Chus: No me chille, porque le puedo meter un paquete... Policía: Será sólo un momento, señora. Chus: Si no les importa esperar... Tardaremos media hora o así en arreglarnos. Porque ¿no querrán que vayamos así a toda una señora comisaría?»

Conociendo el estado de las comisarías en España en los años ochenta y en algunos casos, todavía en la actualidad, la expresión de Chus «toda una señora comisaría» refuerza el carácter mordaz y sarcástico con que el director aborda todo lo referido a esta institución, recogiendo una vez más el sentir popular.

Pero es quizás en *La ley del deseo* (1987) donde la imagen de los policías sale más deteriorada, rayando constantemente en la provocación. Se trata de la inspección de un piso y estos son los diálogos que se intercambian entre los personajes: «Padre: Mira lo que he encontrado yo, un cuartito de coca. Hijo: No es suficiente para acusarle de toxicómano. Padre: Pero basta para hacer dos “rayas” ¿quieres? Hijo: No. Padre: Pues tú te lo pierdes. (Mirando a la foto del travestido): ¡Qué buena está, la hija de puta! ¿No te la tirarías? Hijo: No. ¿Y tú? Padre: Aquí mismo, encima de la mesa. Cuando llegues a mi edad descubrirás que si no fuera por estos pequeños

vicios, no hay quien soporte este oficio. Espero que no tardes tanto como yo en descubrirlo. Hijo: Cuando llegue a tu edad, seré comisario general y no inspector, como tú. Padre: No sé por qué te metiste a policía. Con tu tipo estarías mejor de modelo publicitario y ganarías más... En la escena final de este mismo film: «Hijo: Dame el revólver. Padre: Aprende primero a utilizarlo. Hijo: Pero, ¡cómo voy a aprender si no me dejas! Un ciudadano que contempla la escena: ¡Qué vergüenza! ¡En esto se va el dinero del contribuyente!».

La sorpresa irónica de Tina (C. Maura, en *La ley del deseo*) es otra pulla más de las que recibe la policía en este film: «¡Pero si hasta sabe leer!», le suelta al policía que inspecciona la casa.

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* los policías irrumpen en casa de Pepa en el momento en que Lucía y los demás personajes están reunidos en el apartamento. Su aspecto no tiene nada que envidiar al del reparador del teléfono que en justa reciprocidad, le pide al policía que él también se acredite. Las relaciones que se establecen entre los policías y el resto de los allí reunidos son, como acabamos de evocarlos, significativas de la nueva mentalidad que reina en la España de la Transición. En ningún momento Pepa parece impresionada por la presencia de los agentes: «¿Puedo saber las razones de su visita?» o «¿Puedo saber de qué se me acusa?» e incluso en el curso de un seudo interrogatorio ésta parece ausente y les hace repetir las preguntas. Cuando el «supuesto» interrogatorio empieza por un «Explíquese» del policía (fórmula en las antípodas de las utilizadas por «los grises» de la época franquista) Pepa parece dominar la situación y a los policías y responde: «Les importa que me siente. Si tengo que abrirle mi corazón...» Frase más habitual de los consultorios femeninos de la radio de la época (Elena Francis) que de un interrogato-

rio policial. Por otra parte las preguntas se ven constantemente interrumpidas por las intervenciones sobre los líos amorosos de unos y de otros (Lucía, Candela, Carlos, su madre) lo que ridiculiza todavía más el papel de los policías conscientes «de que se están cachondeando de ellos». Es en ese momento cuando recurren a su tono autoritario de defensores del orden de un régimen ya caduco con un discurso acompañado de gestos y de expresiones inadmisibles en unos representantes de la ley: «Pero antes de eso, alguno de vosotros lo sabía y quiero que me lo diga (...) de una puñetera vez u os entruyo a todos y dejo de contemplaciones». Este lenguaje soez y vulgar evocaba y evoca, sin duda en el espectador, aquel famoso: «¡Se sienten coño!» y otras expresiones soeces proferidas por el Teniente coronel Tejero y los asaltantes al Palacio de Congresos el 23-F 1981.

A esta actitud inaceptable, se añade su incompetencia profesional cuando se sabe que «en el aeropuerto hay más policías que pasajeros» o «que el aeropuerto está tomado por la policía», y la cámara nos muestra, sin palabras, suprema ironía, la imagen de una pareja de policías que son los únicos que duermen plácidamente en la sala del aeropuerto, mientras transcurre el follón del tiroteo. Finalmente será Pepa la que supla con su valor las carencias de los agentes.

Incompetencia, ineficacia, falta de profesionalidad, la representación de la policía en las películas evocadas no dista tan apenas de la que el historiador Santos Juliá apunta en *El País* el 12/01/1997: «Policía eficaz el Estado español no la ha tenido nunca. No la tuvo la Monarquía, que fió el orden público al Ejército; no la tuvo la República, que abusó de los estados de excepción y utilizó masivamente a los militares en la represión de huelgas e insurrecciones obreras; no la necesitó el franquismo, con sus métodos brutales y expeditivos. Pero

una policía eficaz, actuando en el marco de un Estado de derecho, nunca la hemos tenido».

Al ritmo de las transformaciones sociales se ha consolidado en estos años 80 un cambio notable en los valores y las actitudes políticas de la mayoría de los españoles. El cine de Pedro Almodóvar nos muestra todo ello dentro de un desquiciamiento de pautas, actitudes y roles sociales. Extremando los rasgos y caricaturizando las situaciones, y las instituciones a través de sus representantes más egregios, el director consigue aprehender la quintaesencia de la realidad y proponer ese contraanálisis de la sociedad —la intrahistoria que diría Unumano— necesario para profundizar e ilustrar, el trabajo del historiador.

Frente a esa falsa homogeneización social de gentes y costumbres que transmite el «establishment» o las frías estadísticas e incluso los comentarios sociológicos, pero sin afán de moralizar, Pedro Almodóvar nos recuerda una y otra vez que hay miseria social, que los hijos de un taxista (el marido de Gloria) no lograrán grandes éxitos en la escuela, haciendo los deberes hacinados entre su padre y su abuela, consultores analfabetos de sus dudas; nos recuerda que no es tan fácil la adaptación de la población emigrante a un medio urbano, persisten en ella la nostalgia por su pueblo y, sobre todo, unos moldes culturales rurales que chocan con la ciudad; nos muestra que el tejido social es más complejo y la vida más rica que los estereotipos de salón (a veces, sala de cine) o las dúctiles personalidades al uso. Que la gente envidia, odia, ama, sufre, tiene celos, quiere matar, como dice la letra de los boleros en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, es lo que saca a la palestra este cineasta, más allá de las civilizadas pasiones y conductas promovidas desde el poder por una intensa política de normalización social de la población.

## 6.8. Ficha técnica

Título: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.  
Producción: El Deseo y Lauren Films (1988). Director:  
Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía:  
José Luis Alcaine. Música: Bernardo Bonezzi. Montaje:  
José Salcedo. Decorados: Félix Murcia. Intérpretes: Car-  
men Maura, Fernando Guillén, Julieta Serrano, Antonio  
Banderas, María Barranco, Rossy de Palma. Color. Du-  
ración: 89 minutos.