

Colby



Colby College
Digital Commons @ Colby

Honors Theses

Student Research

2017

Franco, Pedro y El género

Kaleigh E. Hoffman

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Colby College theses are protected by copyright. They may be viewed or downloaded from this site for the purposes of research and scholarship. Reproduction or distribution for commercial purposes is prohibited without written permission of the author.

Recommended Citation

Hoffman, Kaleigh E., "Franco, Pedro y El género" (2017). *Honors Theses*. Paper 858.
<https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/858>

This Honors Thesis (Open Access) is brought to you for free and open access by the Student Research at Digital Commons @ Colby. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Digital Commons @ Colby.

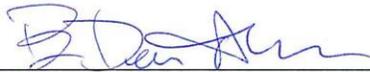
Franco, Pedro y El género
La influencia de la dictadura en el cine de Pedro Almodóvar

Kaleigh Hoffman

Honors Thesis
Spanish Department
Colby College
© May 2017

Signature Page

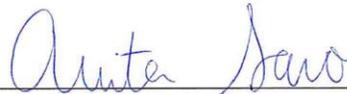
Kaleigh Hoffman has fulfilled the requirements for Honors in the Department of Spanish with the completion of this senior honors thesis.



Dean Allbritton
Director



Pablo García Piñar
Reader



Anita Savo
Second Reader





Franco, Pedro y El género

La influencia de la dictadura en el cine de Pedro Almodóvar

Kaleigh Hoffman

Honors Thesis
Spanish Department
Colby College
May 2017

Abstracto

El franquismo no dejaba de existir después de la muerte de Franco. Mientras las reglas de censura oficiales desaparecieron con el fin de la dictadura, sus rasgos permanecían, en términos de la vida social, además del cine. La influencia de Franco en el cine determinaba que los conceptos de la masculinidad y la feminidad no tenía espacio para interpretación. De hecho, durante la dictadura, el cine franquista reflejaba la rigidez de género y la falta de expresión. No había aprobación de cine que demostraba la homosexualidad, las personas transgénero ni la fluidez de género. De la represión, sin embargo, emergió la Movida durante los primeros años de la Transición a democracia, después de la muerte de Franco en 1975. La Movida fue una apertura por ideas, expresiones y vida social nueva. Aunque no fue de noche al día, el cine cambiaba con el estilo de vida. Durante el fin de la dictadura y a Transición, un director que abrazaba valores culturales distintos de la dictadura empezó a crear películas. Pedro Almodóvar, una persona que representa las voces anteriormente oprimidas, hacía películas que son únicas por la integración de nuevas interpretaciones de roles de género, expresión y sexualidad. Arguyo que el cine de Almodóvar es un efecto de la censura del pasado, que no solo censuraba el cine, sino que censuraba la expresión de personas que no cabían en las categorías que la dictadura había determinado. El cine de Almodóvar representa la posibilidad de creación sin restricciones, después de un periodo de supresión.

Índice

Agradecimientos	v
Introducción	1
Capítulo 1: Destapando el cuerpo femenino	14
Capítulo 2: Soldado de guerra a soldado identitario: Masculinidad en Transición.....	42
Capítulo 3: Más allá del binario.....	68
Conclusión	90
Bibliografía	103

Lista de Figuras

Figura 1	<i>Affair in Trinidad / La Dama de Trinidad</i> (Vincent Sherman, 1952): una comparación de carteles.....	22
Figura 2	Diego (Nacho Martínez) y María (Assumpta Serna), abrazados en el suelo.....	57
Figura 3	Una conversación entre el maestro Diego (Nacho Martínez) y su estudiante Ángel (Antonio Banderas).....	61
Figura 4	Bibi Andersen como madre de Ada, y Tina (Carmen Maura), padre biológico de Ada.....	64
Figura 5	Tina (Carmen Maura) gozando en el agua.....	79
Figura 6	Fabio (Fabio McNamara) y compañera (Alaska), mostrando la estética punk de la Movida.....	87
Figura 7	Fabio (Fabio McNamara) y el director (Pedro Almodóvar).....	88
Figura 8	La ropa de Bom (“Alaska” Olvido Gara), Luci (Eva Silva), y Pepi (Carmen Maura) en comparación con la ropa de Julieta (Adriana Ugarte)	94
Figura 9	Julieta (Adriana Ugarte) con su madre (Susi Sánchez) e hija.....	96
Figura 10	Diego (Nacho Martínez) y María (Assumpta Serna), consumidos por la pasión.....	101

Acknowledgements

When I first embarked on this journey toward what would prove to be the greatest academic challenge I would take on, it was my parents who encouraged me to follow my heart and my mind and see where I might end up. For not pushing me into, and not advising me away from this endeavor, thank you. Thank you for giving me the gift of education and your unconditional love. You have always promised ‘roots and wings’- thank you for believing in my ability to fly back to Spain, while always providing the roots to follow back home.

For never giving up on me, despite my first attempts at writing, I must thank Professor Dean Allbritton. As my go-to Almodóvar expert and transformer of ideas into reality, thank you. Mil gracias for your countless hours of revisions, meetings, constructive criticism, demanding my best work, and guiding me along to the best possible thesis experience.

To my readers, Professor Pablo García-Piñar and Professor Anita Savo, thank you for asking the difficult questions and providing a new perspective with each revision. Your praise and critique helped inspire new thoughts and better writing. Pablo, thank you for sparking me to tread into unknown waters and discover new, challenging and unique concepts. Anita, thank you for your careful thought and direction on the entire project.

Thank you to the Center for the Arts and Humanities at Colby for providing the funding for me to be able to return to Spain sooner than I ever thought possible. This research grant irrevocably changed my research and direction of the project, while enriching the content and allowing me to re-embrace the Spanish culture.

For the never-ending support, love, and care, thank you Brad. For all the late nights, asking how I was doing, and listening to me vent about things none of you understood- thank you to my friends, Hannah, Tori, Lizzie and McKayla. Thank you for pushing me to enjoy senior year to the fullest.

To the Colby Spanish Department, for allowing me to journey through this endeavor, thank you. Without each of your questions and teaching throughout my four years at Colby, I would have never had the skills to complete the project.

Casi hace un año, estaba en la mesa para cenar con mis padres españoles, Susana y Paco, hablando sobre el cine de Almodóvar y la época de la dictadura. Esta conversación me inspiró a investigar y escribir sobre un tema inolvidable. Por esa conversación, y por ser mi otra familia- mil gracias.

Introducción

“Reality always filters through into my films, even when I try to reject it. It finds a crack to seep in through. The climate of the last four years in Spain has been of enormous unhappiness and even though I haven't personally suffered from the harshness of the economic situation, I'm surrounded by people who have. I don't think *Julieta* is a metaphor for Spain today but it's no accident that my 80s films were much happier”

~Pedro Almodóvar, 2016¹

La época después de Franco en España fue una de cambios en cada aspecto de la vida.

Durante la dictadura franquista (1939-1975), las películas y los medios de comunicación en general fueron censurados, sin dejar espacio para expresar ideas contrarias al régimen. Las películas con contenido sexual, religioso o político fueron especialmente censuradas. Después de la muerte de Franco, hubo una Transición a una nueva manera de vida para España, y en vez de la rigidez de la dictadura, la gente experimentaba la democracia en su gobierno, vida social, y sobre todo en el cine. Para uno de los autores más importantes de este periodo, Pedro Almodóvar, el cine refleja su fuerza “para esconder la realidad mientras entretiene”². Es por su visión del papel del cine que he decidido basar este trabajo en una selección de películas de Pedro Almodóvar que fueron producidas durante los años 1976-1987, particularmente las que contienen temas que estaban prohibidos por la dictadura de Franco.

Tras un análisis de las reglas concretas, tanto las que estaban escritas como las no-escritas, pero que tuvieron influencia en los temas de las películas, investigo casos específicos durante esta época. Dado que Almodóvar no empezó a crear largometrajes hasta 1980, la tesis se enfoca en la transición política y cómo ésta afectaba a su trabajo y al cine en general. Después de la muerte del dictador en 1975 y de la incertidumbre de la época, las reglas cambiaron. Usando como base *Entre tinieblas* (1983), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *¿Qué he*

¹ Romney, Jonathan. "Pedro Almodóvar: "Nobody sings. There's no humor. I just wanted restraint". *The Guardian*. Guardian News and Media Limited. 2016.

² Esta cita (posiblemente apócrifa) ha sido atribuida citando a Pedro Almodóvar numerosas veces, pero no he podido determinar su origen. sus orígenes..

hecho yo para merecer esto? (1984), *Laberinto de pasiones* 1982), *Matador* (1986) y *La ley del deseo* (1987) de Almodóvar, buscaré casos de censura para encontrar la correlación entre la muerte de Franco y el “por qué” y el “cómo” de las diferencias en diferentes películas españolas durante la Transición a democracia. Casi 40 años después del estreno de sus primeros largometrajes, *Julieta* (2016) es un ejemplo de su trabajo contemporáneo que todavía retrocede a la Movida y los años ochenta. Con atención específica a los años 1980-1987, esta tesis propone que las obras de Pedro Almodóvar que tienen un contenido previamente prohibido (como el sexo, la desnudez, o los personajes queer) reflejan la transición de España desde una sociedad oprimida, censurada, y sin espacio para la expresión personal, a una nueva sociedad liberada, sin las restricciones de la dictadura y sus políticas. Por lo tanto, las películas de Almodóvar son claves para entender el proceso de la transición, tanto política como social, de la sociedad española a la democracia.

Para explorar el tema de la censura, considero necesario definir el significado del término “censura,” pues es central para este trabajo. La censura es la opresión de ideas, tanto las que se manifiestan en la producción cultural (palabras escritas e imágenes, por ejemplo) como las que están en la mente de la gente. Por ejemplo, la censura dicta lo que puede estar en una película (el contenido sexual puede ser prohibido), pero también lo que la gente debe sentir cuando ve algo. Además de la censura social, la autocensura de los directores y creadores era significativa también porque era el primer nivel de censura antes de la producción o la escritura. La autocensura viene de una variedad de fuentes, incluyendo el deseo de evitar las consecuencias y la conformidad de la sociedad.

Después de la muerte de Franco, no hubo cambios inmediatos. De hecho, con la debilitación física y política del dictador en sus últimos años, los cambios en la censura y la

sociedad ya habían empezado. Económicamente, aunque la tasa de desempleo subió, el coste de vida y la inflación creció. Políticamente, los primeros años después de Franco fueron tumultuosos. Había partidos en la izquierda a favor de la democracia mientras todavía había partidos en la derecha que estaban a favor de las políticas de Franco. Este tiempo dio espacio para cambios en la cultura y generó un movimiento que se llamó La Movida. La Movida fue un tiempo de animación y diversión en la que participaba un gran número de personas. La Movida tuvo varios personajes principales quienes contribuían al mensaje de libertad de expresión y de vivir; uno de ellos fue Pedro Almodóvar. Nacido en 1949 en Calzada de Calatrava, cerca de La Mancha en España, Pedro Almodóvar es famoso por obras de contenido que a menudo sorprenden a su audiencia. Su concentración en su cine en los “otros” en la sociedad y su fascinación por lo que significa ser mujer, hombre o alguien entre ambos géneros es la razón principal por la que escogí este tema.

Francisco Zurián dice que “la Movida es el momento *fundacional* de autor de Pedro Almodóvar, es en ese preciso momento cuando establece sus notas de identidad creativa que le acompañarán durante su carrera” (46, énfasis suyo). La Movida dio espacio para la creación y colaboración entre autores, artistas y personas creativas. Aunque muchas personas han investigado la época (la Transición), el director (Pedro Almodóvar), o la censura³, el presente estudio es único porque no hay nada escrito que combine un estudio del cine de Almodóvar con una investigación de las teorías de la feminidad, masculinidad, y las personas que no se identifican en ninguna categoría, y cómo la censura afectó la creación del cine en aquel tiempo. La base del proyecto son las obras principales de Almodóvar que exploran con profundidad los

³ Estoy haciendo referencia particular a los trabajos de Nichols y Song (2014), Vernon y Morris (1995), y Gubern (1975).

temas de feminidad, masculinidad, identidad sexual y, —quizás lo más importante— los personajes que no caben fácilmente dentro de estas categorías o clasificaciones binarias. Con un enfoque en las leyes y normas del tiempo, las cuales informaron la feminidad y masculinidad de las personas, esta tesis investiga cómo una sociedad anteriormente opresiva afectaba la producción de las películas. Con esta comparación, sugiero que el director y sus obras son esenciales para los estudios de la Transición en España, y sobre todo son esenciales para entender lo que significa tener identidad sexual sin estar en categorías rígidas.

Temas de investigación

Para llegar a esta conclusión, hay que empezar con una base fuerte en las leyes y normas durante la transición. Aunque las películas principales de la tesis son de los años 1976-1987, he empezado en la introducción con información de la censura de la dictadura franquista para hacer una comparación significativa. *Back to the Future: Toward a cultural revival of La Movida* por William J. Nichols y H. Rosi Song, una colección editada de ensayos sobre la Movida y la Transición en España, sirve como texto principal para la tesis, por sus estudios excelentes y variopintos sobre esta época. También, para más información sobre la censura y las leyes concretas, el artículo “Censorship, or the Fear of Mass Culture”, por Jo Labanyi, tiene muchos datos y ejemplos de obras censuradas desde la guerra civil hasta los años noventa. Los documentos de censura que vienen de los archivos nacionales también sirven como puntos de comparación entre Almodóvar y la época anterior. Para comparar la experiencia real de la idealización de la transición con la desilusión de la democracia, uso el libro de Cristina Moreiras *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Además, *El cine y la transición política en España*, una colección de ensayos editado por Manuel Palacio, me da

información sobre la escritura de Pedro Almodóvar y cómo se escribían guiones en aquella época.

El segundo tema que guía la construcción de la tesis es Pedro Almodóvar, director y guionista, como un protagonista inolvidable en esta época que discuto. Lo que separa a Almodóvar de otros directores durante este periodo y etapas anteriores es su naturalidad y sus representaciones de género. En los retratos de la mujer, el hombre, y sobre todo, los que no se identifican en estas categorías, las películas de Almodóvar no parecen estar de acuerdo con que todas las personas caben en una categoría u otra. Él mismo ha dicho que la libertad de expresión está representada en las obras de la época: “They [the main activists of La Movida] were paying tribute to Spain’s democracy and liberty. Nothing they [the audience watching cinema] saw there, not even a single movie of mine would have been possible if we had not lived in liberty in Spain” (Nichols and Song, 30). En esta cita, Almodóvar reconoce la importancia de crear obras con tantos temas explícitos en un mundo en el que, cinco años antes, había poco espacio para expresar ideas que iban en contra de las normas de la dictadura. Además, María Matz en *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema* explica la conexión entre Almodóvar y la sociedad española y su influencia evocativa en el público, que forma la base para la tesis.

Finalmente, y quizás lo más importante, el tercer tema central de la tesis es el conocimiento de las teorías de la masculinidad, la feminidad y la identidad sexual. En particular, me enfoco en la mujer oprimida y la maternidad, el cambio del concepto de la masculinidad desde durante la dictadura hasta la Movida, y las personas que estaban escondidas o poco representadas durante la dictadura. Estos estereotipos funcionan para analizar las películas de Almodóvar, pero también me otorgan el espacio para concentrarme en todo lo que no cabe en la

división entre la masculinidad y la feminidad. "Exemplary Women: The Use of Film and Censorship as a Means of Moral Indoctrination during the Franco Dictatorship in Spain," por Fátima Gil, es un texto del cual saco información sobre los efectos que la censura tuvo en la gente de España durante este tiempo. Estos efectos impactaron a toda la gente, pero, reconociendo que el cine era la mejor manera para distribuir la propaganda (Labanyi, 205), comparo las metas de los mensajes de Franco con las películas de Almodóvar. El libro *Placeres Ocultos: Gays y lesbianas en el cine español de la transición*, por Alejandro Melero, sirve para dar una base a los problemas de la identidad sexual y sus representaciones en España durante la transición. Con estos textos, y las películas de Pedro Almodóvar, mi tesis combina las ideas de lo que significa tener identidad, sin estar dentro de una categoría de feminidad o masculinidad durante una época en la que nadie estaba seguro de nada.

Esta tesis descubre y analiza la relación entre estos temas (la feminidad, la masculinidad, y la censura de la transición) y cómo Almodóvar, con sus obras, representa la transición como un alejamiento de las restricciones de Franco y se acerca a una nueva cultura de libertad y sin censurar quien eres. El primer capítulo, "Destapando el cuerpo femenino", se enfoca en la sexualidad de las mujeres junto con la representación de la feminidad. A través del análisis de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) investigo lo que significa el concepto de "madre", especialmente durante la Transición en España. Usando *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* en particular, analizo el rol de la maternidad y la cuestión de quién puede ocupar este rol. Durante la dictadura, había unas interpretaciones de lo que hace o lo que debe hacer la "buena madre." Del mismo modo, había acciones que calificaban a una como una "mala madre." Almodóvar explora los dos roles en sus obras. Para comparar las características de lo que es ser buena o mala madre durante la

Transición con lo que significa serlo después de la dictadura, consulto el artículo de Brett Schmoll, “Solidarity and Silence: Motherhood in the Spanish Civil War,” entre otros. Este capítulo propone que las mujeres de Almodóvar sirven para demostrar la fuerza del personaje femenino, las madres en particular (aunque no siempre las madres tradicionales), tras un análisis de las películas con una base en la teoría feminista.

El segundo capítulo, “Soldado de guerra a soldado identitario: Masculinidad en Transición”, analiza dos películas de Almodóvar como obras principales: *La ley del deseo* (1987) presenta el rol de los hombres (especialmente los homosexuales) durante la Transición de los años 80, mientras *Matador* (1986) demuestra el rol de la masculinidad en la sociedad española. A través de un análisis de estas películas, este capítulo discute el papel del hombre durante el franquismo y cómo, en el cine, la representación de los hombres cambió después de la muerte del dictador. El libro de Christopher Perriam, *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*, analiza la masculinidad en algunos actores principales de aquel momento; este texto es fundamental para ver con más profundidad las representaciones de los hombres en el cine de Almodóvar, pero también en general. Además, el libro *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, por Santiago Fouz-Hernández y Alfredo Martínez-Expósito, discute la importancia del cuerpo masculino desnudo en *La ley del deseo* y otras obras más tardías de Almodóvar.

En el cine típico de los años ochenta (y hasta hoy), el cuerpo femenino se desnudaba con muchísima más frecuencia que el cuerpo masculino. Esto hace que el cine de Almodóvar y su afición por los hombres desnudos sea tan sorprendente. Sin embargo, Almodóvar no hizo películas solo para sorprender; en sus películas siempre hay mensajes sobre la masculinidad y la vulnerabilidad de la desnudez masculina. En el segundo capítulo, destaco lo que significa la

masculinidad en el cine de Almodóvar y en la cultura de la época y, más específicamente, estudio el hombre machista y la identidad sexual de los hombres durante la Transición a través de este texto y con el apoyo de “Muerte en la carretera” y “Salomé,” cortometrajes del director manchego. El análisis de estos cortometrajes, solo disponibles en la Filmoteca de Madrid y no a la venta comercial, añade una nueva perspectiva al estudio de la evolución de la libertad de expresión y demuestra cómo Almodóvar tuvo el poder de representar estos cambios en su cine.

En el tercer capítulo, “Más allá del binario,” investigo los casos de personas que no caben en las categorías de género, específicamente las personas queer. En la época de los 80, hubo una explosión de cultura y un movimiento de personas que buscaban su identidad entre categorías estereotipadas. Quiero incluir este capítulo para discutir las personas distinguidas por ser “otro,” por ejemplo las personas transgénero. Este último capítulo desarrolla la idea de la aceptación de personas queer en términos del cine y en la sociedad general. La discusión central se enfoca en los cambios que permitían a la gente identificarse fuera de la heterosexualidad y ser reconocidas en el cine como protagonistas y en la vida real a través de leyes oficiales. Aunque se discute el concepto de la “buena madre o mala madre” en el primer capítulo como ejemplo, uso este espacio para desarrollar lo que significa ser madre en *La ley del deseo*, cuando la madre de la chica jovencita es una actriz transgénero en la vida real, pero en la película, su padre biológico es su madre transgénero adoptiva.

A continuación, en *Entre tinieblas*, Almodóvar usa estrategias extremas (como la representación de monjas lesbianas adictas a la heroína) para sorprender a una audiencia todavía acostumbrada a la censura de la dictadura ocho años después de la muerte de Franco. Su representación de las monjas, especialmente la madre Superiora como ‘madre’ que se siente atraída hacia una visitante del convento, demuestra la complejidad de lo queer y los múltiples

significados de esa palabra. De la misma manera, *Laberinto de Pasiones* discute la importancia de las relaciones queer y la fluidez del género. La idea de romper con lo normal y lo tradicionalmente censurado era su misión. El libro de Melero, *Placeres ocultos*, vuelve a servir para dar un fondo de información sobre las personas en los medios que no son heterosexuales y quizás tienen algún estigma. El libro de Gema Pérez Sánchez, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida*, también resulta muy informativo sobre la categoría de lo queer, y sobre los que rechazan las etiquetas definidas por la sociedad dominante. Aunque hay mucha información sobre los personajes que se identifican como queer en el cine de Almodóvar, es muy difícil pensar más allá de las clasificaciones binarias de masculino/femenino u homosexual/heterosexual en nuestra cultura.

Ejemplos de censura

Las películas censuradas que trataban de ser producidas durante los años de la dictadura franquista son documentadas en Los Archivos Nacionales en Madrid. Cuando estuve en Madrid, tuve la oportunidad de ver algunos ejemplos de diferentes tipos de censura para informarme sobre el proceso censor y los tipos de películas que lo sufrieron y por qué. Para cada capítulo incluyo ejemplos de censura de los archivos para explicar la importancia de los temas radicales de Pedro Almodóvar. Si Almodóvar hubiera empezado a producir películas durante la dictadura (en vez de en la Transición), no habría tenido la oportunidad de crear obras tan sexuales, con temas cerca de los límites de lo aceptable, culturalmente hablando.

Antes de la Transición, hubo intentos de estrenar películas que no seguían las reglas oficiales ni culturales. Una película muy conocida por su censura es *Mogambo* (John Ford, 1953). Censurada por su alusión a las relaciones adúlteras, *Mogambo* salió en los Estados Unidos en 1953, pero no estrenó en España con doblaje correcto hasta 1971. El diálogo fue cambiado en

España por el Ministerio de Información y Turismo⁴, convirtiendo a un par de amantes en hermanos, transformando el adulterio involuntariamente en una relación de incesto. La censura de esta película consistió en hacer que Donald Sinden y Grace Kelly no fueran amantes sino que fueran tan sólo hermanos. Entonces, el público no entendía por qué dos hermanos se daban besos en la boca. Los censores habían determinado que unos amantes incestuosos era algo mejor para el público que unos amantes adúlteros. La supresión de la expresión de amor fuera del matrimonio era algo común en la dictadura; y, en realidad, la vida privada era algo de lo que nadie hablaba (Riambau, 3).

Además de las películas censuradas en los años tempranos de la dictadura, la película *Tristana* (1970), dirigida por Luis Buñuel, sufrió cambios por la censura tardía, durante el tiempo de la llamada dictablanda.⁵ Después de muchos intentos de estrenar la película, Buñuel por fin aceptó la clasificación de su película para personas “mayores de 18 años.” La primera edición de la película resultó en comentarios que requirieron muchos cambios de guión. Esta película demuestra la censura que tuvo lugar antes de la producción y después del rodaje. *Tristana* fue reducida de clasificación en 1978 a “mayores de 16 años” y después, en 2000, a “menores de 13 años.” Con temas de machismo, celos, y relaciones sexuales entre una menor y su tutor, en el periodo de sus estrenos (ambas veces) había restricciones en las representaciones de las mujeres, los hombres, y sus relaciones sexuales. Eventualmente, la película se vio como permisible para edades menores. Aunque la progresión de la censura afectó la progresión del cine hasta la muerte de Franco, después de la dictadura, hubo una apertura de creatividad y una supresión de la

⁴ Más específicamente, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, y la Junta de Censura y Apreciación de Películas.

⁵ La “dictablanda” es el término por para los años finales de la dictadura, cuando la política y fuerza de Franco cambió y se ablandó, posiblemente por razones de salud. Otras teorías sugieren que Franco empezó a reconocer que la dirección de la sociedad ya no reflejaba la política estricta y autoritaria de las décadas anteriores.

censura oficial que había dominado la época de antes. Por lo tanto, Almodóvar podía entrar en el mundo cinematográfico sin que la censura dictara y dirigiera el contenido de las películas.

Cronología de la censura

Aunque las últimas leyes de censura del régimen de Franco fueron promulgadas en 1975, la censura fue muy influyente por muchos años después. Riambau escribe, “the Franco regime enacted new censorship rules in February 1975, which tolerated nudity ‘providing it is required for the total unity of the film.’ It was too late. Prior censorship of scripts was abolished in February 1976, three months after the dictator's death, and in November of the following year, a decree-law abolished film censorship in Spain” (5). Desde la primera ley de censura sobre el cine en España en 1912, la censura fílmica había tenido un fuerte poder sobre lo que el público podía ver en las películas; esta poderosa censura fue una de las razones que impulsaron los temas explícitos y eróticos de Almodóvar en su cine. De hecho, argumento que el origen del cine de Almodóvar se encuentra en la rigidez de la generación anterior, durante la dictadura franquista. Su cine, por lo tanto, es un cine de compensación: compensa una carencia, una represión, de la época anterior. En octubre de 1935, salió un decreto que daba al Ministerio del Interior la autorización a prohibir las películas “que tratan de desnaturalizar los hechos históricos o tienden a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de nuestra patria” (Caparrós Lera, 37). Básicamente, estas reglas protegieron la imagen nacional en el cine. Estar en contra de la imagen fuerte y verdadera del país (en los ojos del gobierno) estaba prohibido.

La imagen del país fue un argumento significativo para la aprobación de leyes que censuraban el cine. En la España franquista, el 18 de noviembre de 1937, se creó la Junta Superior de Censura Cinematográfica (en adelante, el Departamento Nacional de Cinematografía). Por Orden Ministerial, el 2 de noviembre de 1938, se estableció en Sevilla el

Gabinete de Censura Cinematográfica (Caparrós Lera, 39). Tres años después, renombró el Departamento de Cinematografía, debajo del Departamento de Impresa y Propaganda, del Ministerio del Interior. En abril de 1941, el doblaje se había convertido en obligatorio y quedó prohibida la exhibición de películas no habladas en castellano. En ese mismo año, en mayo, se creó la Vicesecretaría de Educación Popular, controlada por la Falange y responsable por la censura. Los numerosos comités y reglas continuaron a lo largo de la dictadura, hasta 1960, cuando unos directores formaron la Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, que creó nuevas reglas para censurar el cine. El desarrollo de oficinas de censura demuestra el énfasis que Franco y su gobierno daban a la protección de la sociedad frente al contenido 'peligroso' en el cine. De tanta supresión, emergió el deseo de mostrar a la sociedad lo que no podía aparecer en el cine anteriormente.

En mayo de 1961, *Viridiana*, la primera película dirigida por Luis Buñuel en España desde la Guerra Civil, obtuvo la Palma de Oro en Cannes. Sin embargo, una crítica en particular hizo que la película fuese prohibida. "El artículo 9.1 de las Normas de Censura de 1963 prohibía, la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y esta tenga una clara y predominante consecuencia moral" (Normas de Censura, 1963). Las leyes oficiales, mientras eran muy fuertes al comienzo de la dictadura, eventualmente cambiaron durante la dictablanda. Finalmente, en febrero de 1975, apareció una nueva regla para la clasificación del cine que toleraba la desnudez total, la cual no existía en el cine aprobado antes de 1975. Por supuesto, las películas con desnudez existían en el mercado negro, pero nunca se estrenaban en los cines públicos. Después de la muerte de Franco, estas y otras restricciones desaparecieron. En febrero de 1976, ya no había necesidad de que los comités de censura aprobaran los guiones antes de

empezar la producción de una película. En noviembre 1977, se decretó la abolición de la censura oficial del cine, junto con los permisos del rodaje. De la abolición de la censura cinematográfica, surgió el espacio de Pedro Almodóvar.

Las películas de los años 80 de Almodóvar representan un momento de felicidad, de posibilidades, fuera de las restricciones de la dictadura. La censura del pasado y el trabajo de Almodóvar pueden ser considerados como causa y efecto. Las condiciones de la dictadura franquista son la razón fundamental del factor *wow* de Almodóvar. Aunque el director insiste en producir como si Franco nunca hubiera existido⁶, esto simplemente no puede ser la verdad. Decir eso demuestra la existencia de un trauma y la intención de compensar una carencia. Los temas, los personajes y el diálogo dentro de sus películas tienen valor de choque, sólo por la censura de la época anterior. Sin la represión extrema, la liberación de ideas hubiera sido mucho más gradual y sostengo que Almodóvar nunca habría creado las películas que hizo.

⁶ Almodóvar dice en una entrevista en el *New York Times*, "Each time I begin a new movie, I try to imagine how the story would go if Franco had never existed. This doesn't mean that I don't have memories. I do. But in the case of Franco, I prefer not to recognize that they exist. You might say I'm busy reconstructing my past. That's because I'm so interested in the future" (Pitt, 3).

Capítulo 1

Destapando el cuerpo femenino

"Also, it just isn't usual to make a film in Spain with a female protagonist. Mostly, the female characters are just wives, secretaries, lovers. I'd say 80 percent of the protagonists in Spanish movies these days are men."
~Almodóvar⁷

Una dictadura te obligaba a ser más creativo para poder decir lo que querías decir y evadir la censura. Por casi 40 años, ideológicamente, la dictadura franquista, por ser católica y mediterránea, era eminentemente patriarcal. La ideología que estructuraba el franquismo se articulaba desde una base patriarcal y las vidas de las mujeres eran dictadas por los hombres y el gobierno franquista. Durante la dictadura, se mantenían expectativas rígidas para las mujeres, especialmente las madres (Gil, 857). Además, la sexualidad, asimismo, sólo existía en términos de la familia y el rol de las mujeres era mantenerse en casa sin libertad ni voz contra lo tradicional. Este rol establecido de las mujeres y su realidad era capturada en el cine franquista. Particularmente, el cine solo mostraba a las mujeres que representaban los valores de Franco. Para el franquismo, había una idea de la maternidad perfecta, sin sexualidad fuera de su matrimonio ni expresión libre, en la casa y fuera. Aunque la censura afectaba a todos los españoles, las mujeres sufrían en particular, lo cual está reflejado en las películas del tiempo. Sin embargo, con el fin de la dictadura, terminaba la censura de la época de Franco y las películas poco a poco empezaron a ofrecer contenidos que anteriormente estaban prohibidos en términos de quién podía ser madre, y entorno la capacidad tanto de expresar la sexualidad y como la identidad de la propia mujer en general.

A pesar de la variedad de censura y materiales censurados, algunas películas fueron capaces de resistir, incluso en pequeñas maneras. Estrechando los límites de la censura de su época, aparecieron en el cine español películas como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán,

⁷ Pitt, David. "Films Reflect a Brash New Spain." *New York Times*. 18, September 1988.

1972) y *Mogambo* (John Ford, 1953), y aunque tienen rasgos de la censura, también podemos ver la presencia del contenido que había sido prohibido durante la dictadura. Sin embargo, en las películas de Almodóvar que se estrenaron durante los años setenta y ochenta, se ve cómo la censura no es tan evidente. En los años setenta, la censura estaba institucionalizada, pero en los años ochenta la censura se había vuelto cultural: la población española se encontraba en proceso de adaptación a posiciones más liberales. Este cambio es debido en parte a la desaparición de la censura oficial, además del cambio social.

La censura franquista dictaba muchos aspectos de la vida, y no discriminaba entre actitudes con respeto a los roles de género. Los hombres y las mujeres estaban sujetos a las restricciones impuestas por el régimen. Sin embargo, la rigidez de la censura durante la dictadura generó la creación de un tipo de cine que se resistió con fuerza a las normas franquistas de censura. Del mismo modo, la ausencia de censura durante la Movida y la Transición otorgó el espacio a directores como Almodóvar para crear obras con un alto contenido sexual, representando sexualidades divergentes y un concepto de la maternidad anti-tradicional.

Historia de la mujer durante la dictadura franquista: la realidad cruel

La opresión femenina empezó hace siglos, pero la subyugación de la mujer en España durante el régimen de Franco fue especialmente brutal, tanto por su duración y como por la variedad de formas que adoptó. Además de la religión y la política, otros muchos aspectos de la vida estaban sometidos al control del régimen. Las mujeres sufrían un tipo profundo de control: las expectativas de ser madre y de acatar las reglas de la sociedad. La mujer durante el régimen franquista era considerada, de forma oficiosa, menor de edad. Como apunta María Teresa Gallego, solo después de la muerte de Franco “*el permiso marital* (the husband’s power to control his wife’s affairs) was abolished” (54). Para abrir una cuenta bancaria y trabajar, se

necesitaba el permiso de un hombre, ya fuera el padre o el marido. Los hombres podían denunciar a las mujeres por un delito de adulterio (es decir, ser infiel a su marido con otro hombre) y esto podía llevarlas a la cárcel. La dictadura había creado un nuevo modelo social basado en una concepción patriarcal de la sociedad. También, según los roles tradicionales atribuidos a ambos sexos, a partir de la distinción biológica decimonónica, la mujer fue reducida a la mujer a su papel de madre, discriminándola en las áreas económicas, sociales y jurídicas. De estas instituciones, el gobierno franquista creaba las reglas por las mujeres en España. En general, la dictadura creaba leyes que legalizaron ideas muy estrictas sobre lo que significaba ser buena madre, o más general, buena mujer.

Fundada en 1934, la Sección Femenina era la rama femenina de la Falange que abogaba por la mujer ideal⁸ franquista. Como nota Pilar de Castillo, “la transmisión de los valores sociales y morales en el nuevo Estado corría a cargo de dos instituciones: la Iglesia Católica y la Sección Femenina” (n.p.). La Falange Española (FE) era un partido político español de ideología fascista fundado el 29 de octubre de 1933 por José Antonio Primo de Rivera, primogénito del fallecido dictador Miguel Primo de Rivera. De la Falange, desarrolló la Sección Femenina, un grupo similar que tenía los mismos valores fascistas, pero para mujeres. Christine Lavail explica: “Entre 1934 y 1936, el discurso oficial de la Falange admitía pues la intervención de la Sección Femenina en el espacio público pero solamente con actividades de carácter social o moral, siempre relacionadas con las tareas domésticas” (3). Así que la función de la Sección Femenina era difundir el conocimiento de cómo ser una buena ama de casa y apoyar a su marido. En 1937,

⁸ En las palabras de Pilar Primo de Rivera, líder de la Sección Femenina, la mujer ideal debe aceptar tres hechos de la vida: "Todos los días deberíamos de dar gracias a Dios por habernos privado a la mayoría de las mujeres del don de la palabra, porque si lo tuviéramos, quién sabe si caeríamos en la vanidad de exhibirlo en las plazas"; "Las mujeres nunca descubren nada; les falta el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles"; y "La vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular -o disimular- no es más que un eterno deseo de encontrar a quien someterse" (Pilar del Castillo, n.p.).

se convirtió en una institución oficial porque Franco creó el “Servicio Social de la Mujer”, el equivalente del servicio militar obligatorio por todos los hombres. Christine Lavail además enfatiza que “no hay que olvidar que para la Falange, la misión principal de la mujer se encontraba en el hogar, como esposa y como madre, y cuando salía de este espacio privado había de ser sólo para cumplir funciones emparentadas con las domésticas y las maternas” (7). Según la Sección Femenina y Falange, no había confusión entre los roles de género y quien debía hacer los quehaceres en casa.

La Iglesia y el catolicismo fueron cruciales para el desarrollo de los valores de la Falange y la Sección Femenina. “La Iglesia, de una manera prácticamente hegemónica, se ocupó en una España católica por mandato y obligación de la custodia de la moralidad y condicionó el comportamiento sexual de los españoles: el sexo se confinaba a la reproducción dentro de un matrimonio indisoluble y en un principio obligatoriamente sancionado por la iglesia” (Tejada, 24). De los valores de la Iglesia, emergieron los valores de estas organizaciones. Y de ahí, la sociedad española desarrolló y adoptó ciertas modas que dictaban qué constituía una buena madre y qué no. La maternidad evocaba valor, pero también sacrificio. Era esencial para la Iglesia, y a su vez, para el régimen franquista (y de hecho, para el propio Franco). Para ambas instituciones la función primaria de las mujeres era ser madre. El alto número de muertes que hubo durante la Guerra Civil llevó a que las mujeres tuvieran que asumir el rol de repoblar el país. Las familias en las décadas siguientes fueron muy numerosas. Por eso, las aspiraciones de las mujeres no debían incluir el trabajo fuera de la casa o la educación. Toda actividad social fuera de las organizaciones que la dictadura había aprobado, como el deseo de no fundar una familia, era considerada como una amenaza para los destinos biológicos femeninos, como criadoras de la próxima generación (Nash, 183). De trabajos como “Posmemoria de la Guerra

Civil, el franquismo y La Transición democrática en España” nos llega ahora testimonio sobre la vida de las mujeres durante la Guerra Civil y la necesidad de silenciar a las madres. No existen muchas fuentes primarias, sin embargo, sobre la opresión de las madres porque las mujeres temían ser castigadas por hablar negativamente sobre el régimen franquista (Schmoll, 8). Aunque este miedo afectaba a los hombres también, los hombres tenían una ventaja social puesto que el franquismo privilegiaba a los hombres y, por tanto, ellos no tenían el mismo temor que las mujeres. Además, durante la transición a la democracia, los oficiales de Franco destruyeron miles de documentos escritos que trataban sobre los métodos de represión durante la guerra civil y la dictadura (Martín-Cabrera, 1). El resultado fue que muchas historias de madres durante la guerra civil nunca verían la luz. Entre el miedo y las políticas de Franco, las madres no tuvieron el espacio para expresar sus ideas y sentimientos.

Las mujeres y madres en el cine

Además de su apoyo de grupos como la Sección Femenina, Franco utilizó el cine como plataforma propagandística para instaurar un ideal de madre perfecta, sometida a expectativas muy elementales en términos de su representación. Los hombres, las mujeres y los niños aprendían a través de las películas los roles que debían desempeñar dentro de la familia y en la sociedad. Como Fátima Gil explica, “the Franco regime had a very clear vision of cinematography's role in society, giving greater importance to its educational component over its entertainment value” (Gil, 1). Durante la dictadura franquista, el cine era un medio de presentar ideas como la madre sumisa y obediente, ideas que también se divulgaba a través de la Sección Femenina para el público general. Las mujeres eran las consumidoras principales de este tipo de arte y, en ocasiones, tenían papeles protagonistas, pero sólo como esposas, madres y hermanas (Gil, 2). Como protagonistas, las mujeres tenían roles muy rígidos. Hay una desavenencia entre

la audiencia a la que se dirigía el cine producido durante el franquismo —mayoritariamente femenino- y los roles protagonistas que ofrecían a mujeres en películas.

En el cine franquista, había una serie de tendencias comunes. Como Gil dice, el cine representaba a las mujeres como frívolas y materialistas para presentar las graves consecuencias de su desviación (5)⁹. Además, el cine demostraba las consecuencias negativas de cuando las mujeres no recibían la adecuada instrucción de los hombres o no obedecían a sus maridos. En estas películas, algunos personajes femeninos cometían adulterio con terribles resultados y castigos, mientras que otros tenían la tendencia de sucumbir a las presiones de los hombres, o prostituirse si no había otras opciones. Los personajes modelo —las mujeres que estaban casadas, felices en la casa y cuidando a los niños—eran los personajes femeninos más reproducidos en el cine para las mujeres porque ellas enfatizaban los ideales de maternidad y la mujer perfecta. El estatus de matrimonio de estos personajes era muy importante también. Durante los primeros años de la dictadura, hubo muchas películas estrenadas que tenían un trama simple, cuyo mensaje se basaba en cómo seducir a un hombre o mantener junto a la mujer que le ama. Sin embargo, había muchas películas que fueron cortadas por la censura porque no seguían las normas. Por ejemplo, *Rinconcito Madrileño* (León Artola, 1936)¹⁰ fue censurada por contar la historia de una madre soltera (Heinink, 3). Para las mujeres solteras, la historia usualmente estaba centrada entorno a la seducción del hombre que generalmente vive a distancia o que no quiere entrar en una relación (Gil, 3). La censura del cine dictaba el carácter y las acciones de todos los personajes en las películas, por tanto, las mujeres fílmicas durante este periodo sólo

⁹ Este es un proceso de estereotipación estereotipación para marcar a las mujeres y poder dominarlas. Para más información se ve: Homi K. Bhaba, “The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse” (1997).

¹⁰ Aunque la película fue creado creada durante la Segunda República, todavía fue sometido sometida a la censura oficial del franquismo cuando Franco le estableció las leyes. También, es notable que la censura no solo consiste en las leyes oficiales, sino que la cultura dictaba el cine también.

mostraban los valores que eran aceptables y las consecuencias de no seguir las reglas. El hecho de que no hubiera personajes femeninos que desafiaran las reglas no significaba que no hubiera resistencia a las ideas de la dictadura. Esta resistencia, sin embargo, a los valores mostrados en el cine no se manifestaron hasta el fin de la dictadura de una manera profunda.

Según las tramas de estas películas, los maridos no eran responsables del acto de infidelidad de manera alguna, tanto en la realidad como en las películas. La responsabilidad por la infidelidad siempre recaía sobre las mujeres, que seducían a los hombres, y las esposas, que no satisfacían a sus maridos (Gil, 3). En vez de la reacción lógica –la tristeza, el enojo– las obligaciones de las mujeres incluían perdonar a sus maridos por sus infidelidades. Gil dice que “the wife had to forgive and forget all that had happened without accusations. The husband had sinned but, in the end, he had returned home and assumed his marital obligations.” (4). Porque la culpa de la infidelidad siempre recaía sobre las mujeres, la infidelidad de las mujeres era considerada como algo masculino por la sociedad. Entonces, las mujeres tenían la responsabilidad de la infidelidad por dejar el espacio privado y entrar al espacio público, que era un espacio reservado a los hombres. El resultado, por tanto, de la infidelidad, era el castigo social, el rechazo de la familia y los vecinos, ya que violaba una faceta esencial de la dictadura: el modelo familiar franquista.

La culpabilidad de ser mujer: falta de independencia

La identidad sexual pública no tenía ningún lugar dentro de la conversación social, ni en el espacio político, ya que la sexualidad de la mujer era censurada y las mujeres nunca tenían la oportunidad de liberarse de esta censura, especialmente en el cine. Las normas sociales, influidas por la moral católica, exaltaban la castidad y la represión de los instintos sexuales. Labanyi explica que se empleaban ilustradores para retocar imágenes en las noticias, usualmente para

rellenar el escote de una mujer, o bajar un dobladillo (3). Se aprecia, de esta manera, durante este periodo, la imagen de una mujer nunca fue suya. Así, los anuncios publicitarios estuvieron sujetos a censura también. Durante más de 40 años, cientos de ilustradores españoles tuvieron que cubrir escotes, alargar faldas o, directamente, inventar un sujetador que no existía en los carteles de cine (Selander, 1).¹¹ Como se aprecia en la siguiente ilustración [**Figura 1**], un ejemplo de este tipo de censura se encuentra en el cartel de *Affair in Trinidad / La dama de Trinidad* (Vincent Sherman, 1952). El resultado de la censura: el pecho cubierto. A la izquierda está la versión internacional –originalmente de los Estados Unidos– y a la derecha, la publicada y aprobada en España durante la dictadura franquista. La diferencia entre las dos imágenes demuestran la censura de la dictadura en los años cincuenta. El color del vestido en el cartel es una sugerencia a las representaciones en el cine durante esta época. En los Estados Unidos, estaba permitido y era común que una mujer se vistiera con colores brillantes. En el cartel español, la mujer lleva un vestido negro, un color que se asocia con la falta de agencia y expresión sexual, además de la asociación con luto y de la penitencia. Una imagen tan sugestiva como la del cartel americano era censurada por el franquismo para impedir la excitación de los hombres, en un acto de represión sexual. Como se verá en Capítulo 2, se esperaba que los hombres en España durante el régimen franquista no expresaran sus emociones. Además, en la imagen pequeña que muestra una escena de amantes a la izquierda, a punto de besarse, no aparece en el cartel en España. La dictadura no permitía estas imágenes provocativas porque la sexualidad debía ser censurada, pero en el resto del mundo occidental, escenas de este tipo eran comunes durante este mismo periodo.

¹¹ Concretamente, el cartel de *Shotgun / La pradera sangrienta* (Lesley Selander, 1955) recibió este tratamiento



Figura 1. *Affair in Trinidad* / *La Dama de Trinidad* (Vincent Sherman, 1952): una comparación de carteles.

Los anuncios también estaban sujetos a la censura, especialmente cuando tenían figuras femeninas, por ejemplo en la publicidad de escuelas de baile, gimnasios, y agencias de matrimonio. Muchas veces, los anuncios de estos lugares estaban simplemente prohibidos (Labanyi, 4). La censura de las noticias, especialmente en las imágenes, creaba una realidad falsa para millones de mujeres que pensaban que la expresión de la sexualidad era algo prohibido y algo de lo cual se debía sentir vergüenza. Este sentido de vergüenza influyó en las películas y la sociedad en general hasta el final de la dictadura.

La globalización que vino con los avances tecnológicos incluyó la necesidad de doblar películas del inglés (u otras lenguas) al español. Al cabo de poco tiempo, el doblaje se convirtió en una gran industria en España durante la dictadura. Las películas extranjeras requerían censura además de traducción y doblaje. Muchas veces, la censura se facilitaba mediante traducciones

subversivas. Por ejemplo, fue muy difícil eliminar los casos de infidelidad femenina en el cine extranjero. En el caso quizás más famoso, *Mogambo* (Ford, 1953), se realizó una censura extrema para justificar la relación extramarital de una mujer casada con su amante. Con el uso del doblaje, se cambió la trama para que los protagonistas fueran hermanos en lugar de pareja romántica. El romántico beso que tiene lugar entre personajes en un momento dado de la película, por lo tanto, produjo verdadera confusión en la audiencia. Román Gubern nota:

El público español asistió a unas curiosísimas relaciones incestuosas entre esta pareja que dormía en la misma tienda de campaña y se comportaban como marido y mujer. Este episodio, comentadísimo por la vox populi y en revistas extranjeras, demostraba que el tabú del adulterio aparecía para los censores como tan imperioso, que relegaba a segundo lugar el tabú del incesto. (74)

Las relaciones extramaritales entre personajes no fueron las únicas cosas que fueron censuradas; el cuerpo femenino fue cubierto en el cine por casi 20 años durante la dictadura. De hecho, el bikini no apareció en el cine español hasta la película, *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1962). Esta película marcó una nueva etapa en el cine español, en la que el cuerpo femenino no sufría tanta restricciones, según Martínez-Bretón (91).

En *Calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), hay más ejemplos de la censura que proliferaba en este periodo. En un informe interno, un censor del Departamento Nacional de Cinematográfico declaraba que el escritor del guión debía reescribir el final de la película para “hacerlo en una manera más simple y realista”. En su opinión, además, debía “eliminar el divorcio de la protagonista” y sugiere que “la esposa infiel puede ser una amiga o novia y, si se corrigen estos problemas, no hay problemas con la censura” (de Santos, 1). Estos apuntes indican la actitud

censura de la época, una actitud de intolerancia con las mujeres infieles en el cine y una énfasis en el matrimonio.

Por otra parte, *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941), es un ejemplo clave del cine franquista. El filme presenta a un hombre que se comporta de forma contraria al ideal de familia franquista pero que vuelve luego al espacio redentor de la familia. Rosalía es una mujer joven que vive con su marido, Juan Francisco, y sus hijos en una granja. Juan abandona a Rosalía por otra mujer; Rosalía le espera, trabajando en la granja y cuidando a la familia. Finalmente, después de darse cuenta que su amante no le es fiel, Juan cambia de idea y vuelve a su casa y a su familia. A su vuelta, Juan explica que, con la compasión de Rosalía y el perdón de la familia, no debe a tener miedo de nada. En un motivo clásico de la censura de la dictadura franquista, Rosalía acepta las disculpas de Juan y al instante todo vuelve a la normalidad dentro de la familia (Gil, 8). Este ejemplo demuestra el poder de la ideología franquista, junto con su alcance en las películas y sus mensajes, para destruir la autoestima de las mujeres en España. *Un alto en el camino* contribuye a destruir la autoestima femenina porque demuestra la complacencia expectativa con las acciones infieles de los hombres en la pantalla. Las madres de la época de Franco eran percibidas como débiles, carentes de la agencia necesaria para ser nada salvo una mejor madre que cuida a los niños, limpia la casa y busca al esposo como única necesidad. Aunque la realidad de la agencia de las mujeres era algo muy diferente, desafortunadamente, los valores de la Sección femenina fueron los que predominaban en los medios de comunicación y los que se mantuvieron durante gran parte de la dictadura. La censura de las mujeres y el cine de este época se enfocaba en su represión. Esta represión representa una realidad insatisfecha para las mujeres porque estas debían de ser, dóciles, contentas con dar placer al esposo, y orgullosas de su pureza.

Los cambios en la censura

La dictadura estuvo marcada por la rigidez, la censura y la falta de expresión. Sin embargo, hacia el final de la dictadura, empezó una nueva época en la vida de España, que también se extendió al cine. Esta época, que tuvo lugar en las últimas décadas de la dictadura, fue conocida como el “destape”. El destape marcó una nueva etapa del cine, en una manera similar a como Almodóvar marcó una nueva etapa, otra vez, 10 años después. El “destape” abrió una puerta para la transición en un cine cada vez más en contradicción con la censura del pasado. Jorge Marí explica que el “destape” es “a paradoxical emblem of both liberation and exploitation” y “a key issue in the debates over women’s rights, gender roles, and the incipient feminist movement” (4). El “destape” significó la liberación del cuerpo femenino (y eventualmente masculino) en el cine. El origen de la palabra, “destapar,” significa desnudar el cuerpo (Marí, 1). La posibilidad de tener un cuerpo (semi)desnudo en el cine significó la aceptación de la mujer en un espacio público, fuera de la casa. Este comportamiento excesivo, sugiero, surgió para compensar 40 años de represión sexual, aunque también produjo la objetivación del cuerpo de la mujer para ser consumido por la audiencia, en su mayoría masculina. Antes de la muerte del Franco, cuando su salud empeoraba, su gobierno decidió abrir sus fronteras al mundo exterior. Con esta apertura, los primeros turistas en casi cuarenta años empezaron a visitar el país con frecuencia (Martínez-Bretón, 92). Cuando España empezó a cambiar a un país que abrazaba el turismo de forma más abierta, hubo muchas visitas de mujeres escandinavas -entre otras-: altas, rubias y hermosas, en un país católico que anteriormente cubría los cuerpos femeninos y los censuraba. Además del turismo, las películas americanas y eróticas empezaron a entrar en la sociedad española, con mujeres en bikini, mostrando más piel. Este estilo del cine explotaba el encuentro del hombre español con la libertad europea.

Por lo tanto, con el turismo, las reglas de censura comenzaron a cambiar. Martínez-Bretón dice que España había llegado a:

una dependencia económica a la que el Estado español no podía sustraerse, y en menor medida política, dado el deseo del Gobierno de mostrar ante el mundo una nueva imagen de España, más abierta, tolerante y moderna; al mismo tiempo, la afluencia de millones de turistas que pronto doblarían la población de nuestro país supone un reflejo de la Europa más liberalizada. (87)

Con esta apertura, la globalización había entrado España y no había manera de dar vuelta atrás. El historiador Abellá dice, “El arma decisiva que rompió definitivamente la estructura monolítica de los tabúes sexuales impuestos desde la Iglesia católica fue sin duda el turismo, el motor más importante y que con mayor celeridad motivó el cambio de los modos de comportamiento y la transformación de la sociedad en España” (87). Una década después de esta apertura inicial tuvo lugar la muerte de Franco y, con ella, la muerte de la censura oficial en 1976, con una declaración el 24 de febrero que estipula que los guiones nunca más necesitarían aviso previo de rodaje (“Las huellas de la censura”). Aunque todavía existía la autocensura, la censura oficial de parte del gobierno cesó casi completamente. La desaparición de las organizaciones y comités de la censura generó el espacio para nuevos directores, originales y, quizás, extremos.

Entra Almodóvar: Pepi Luci Bom y otras chicas del montón y ¿Que he hecho yo para merecer esto?

Si en España no hubiera habido tanta censura en las décadas anteriores, no habría existido una obsesión tan grande con el sexo, la desnudez, y el erotismo en la época posterior a la dictadura. Esto son temas que a Pedro Almodóvar, director de la época de la Transición a la democracia, le encanta incluir en su cine. De la opresión de las mujeres y la rigidez de las categorías de la buena madre, vienen lo que yo llamo ‘los anti-estereotipos’ de Almodóvar. Este

término significa que Almodóvar, en su cine, generó estereotipos masculinos y femeninos nuevos que estaban directamente en conflicto con los valores de la dictadura franquista y sus aparatos de represión: la Sección femenina, la Falange, y la Iglesia Católica. Su versión de la maternidad y del comportamiento que se esperaba de la mujer son muy distintos a los de la dictadura, por ejemplo. Aunque sus representaciones de mujeres no fueron creadas para sorprender a su audiencia, ésta no estaba acostumbrada a ver películas con tantas cuestiones que sólo cinco años atrás habían estado prohibidas. Aunque las películas de Almodóvar no fueron las primeras con temas tabúes, como se verá en este capítulo, la marca Almodóvar es la inversión de los roles de género, la representación de la mujer como figura de madre y, finalmente, la expresión de la libertad de las mujeres.

Almodóvar ha hecho casi veinte películas, y muchas tienen a mujeres como rol protagonista. Sus primeras películas, sin embargo, tienen madres solteras, mujeres independientes y, en general, una inversión de género que demuestra la fuerza del personaje femenino. La película *Pepi, Luci Bom, y otras chicas del montón* (1980) trata de la identidad sexual y la representación del cuerpo femenino. Montón es una ironía porque ellas no son del montón, son paradigmas alternativos de la mujer. Pepi (Carmen Maura) es una chica joven, que vive sola en Madrid. Ella está en su casa cuando un policía entra porque ha visto sus plantas de marihuana en la ventana. Pepi le ofrece al agente sexo oral para comprar su silencio, pero él la viola. Esta violación destruye su esperanza de vender su virginidad por mucho dinero.

Impávida, Pepi planea su venganza. Ella se hace amigas de Luci (Eva Siva), la esposa del policía, con la excusa de aprender a tejer. La idea de Pepi es corromper a Luci y que deje a su esposo. Rápidamente, Pepi se da cuenta de que a Luci le gusta el erotismo, como a ella misma y a Bom. Bom, una amiga de Pepi, con su comportamiento, descubre el lado masoquista de Luci.

Después de orinar encima de ella, Luci se da cuenta que ella también tiene un lado erótico. De ahí, Bom y Luci se hacen amantes. Su amor se desarrolla, aunque eventualmente Luci decide volver con su marido, porque él se da cuenta de la manera en la que Luci quiere ser tratada. Almodóvar subvierte aquí la represión patriarcal al convertirla en juguete sexual de Luci. El trato machista de su marido produce placer sexual a Luci, que es masoquista, y ella acepta el rol de mujer sometida pero solo cómo suministrador de placer. Aunque sus tendencias masoquistas no destruyen la estructura patriarcal, Luci hace uso de ella para su propio disfrute sexual, lo que, a su vez, supone la re-edificación de la fantasía sexual masculina de la mujer sumisa.

Hay muchas escenas claves en la película para entender qué tipo de director es Almodóvar, pero la escena cuando Bom y Luci se conocen es inolvidable. Paul Julian Smith subraya el humor de la escena en la que Bom orina sobre Luci, algo perverso y sexual, yuxtapuesto con el acto de tejer que está realizando Luci, no sólo como algo femenino, sino simbólico de lo que es ser madre (26). Es más, Luci tiene 40 años y Bom tiene 15. Esta diferencia de edad —además de su sexualidad— hubiera sido absolutamente prohibido en el cine anterior. Además, en la vida real de las mujeres durante la dictadura, este tipo de relación no hubiera sido imaginable. Como tampoco hubiera sido concebible que Luci, tras pelearse con su marido y decirle que la violación de Pepi fue algo horrible, ella se fuera a vivir con Bom.

Para entender los temas eróticos, y para ver por qué Almodóvar decidió usar la sexualidad de las mujeres, la opresión y supresión de la dictadura tienen que pensarse también como factores. La agencia de estas mujeres es esencial en la película y eso es algo que les fue denegado durante los años de censura oficial. Cuando me refiero a ‘la agencia’, estoy hablando de la capacidad que tiene el sujeto para emprender acciones para mejorar su situación y entender lo que le está pasando. Pepi usa su sexualidad para convencer al policía que no le detenga por

poseer marihuana. Usando su cuerpo, ella le ofrece sexo oral a cambio de su libertad. Ella cree que, mediante esta estrategia, puede escapar del castigo. Aunque ella pierde su agencia cuando el policía le viola, no es porque ella no la tenga sino porque el policía es demasiado fuerte y ella no puede escapar. Aunque ella es consciente del poder de su sexualidad cuando ella ofrece una felación para librarse de las consecuencias de tener plantas de marihuana, Pepi es violada porque no tiene la opción de decidir los límites de la situación. Este hecho es reminiscente de la dictadura, durante la cual la policía y los hombres en general ejercían control sobre el cuerpo femenino; no como cuerpo para consumir sexualmente, sino para actuar como generador y centro de la familia católica franquista. Aunque Almodóvar demuestra que las mujeres tienen agencia en determinadas situaciones, la violación representa la supresión de ella.

Pepi demuestra la fuerza de su agencia cuando ella paga al grupo de Bom para que golpeen al policía. Este acto de venganza en contra de la autoridad representa un ataque sin repercusiones para Pepi o la banda que cometió el crimen. Además, Pepi demuestra su confianza al hablar trivialmente de su violación, algo muy común en el cine de Almodóvar que puede representar un punto de vista misógino. Él representa a Pepi sin la agencia para defender su cuerpo. Como Paul Julian Smith observa, “Pepi’s rape changes her instantaneously from a lewd child to a scheming woman” (26). Este cambio mental en Pepi es criticado por el público¹² porque Almodóvar está representando a una víctima de una violación, pero él no muestra sensibilidad hacia al sujeto. Después de la violación, ella no actúa de una manera deprimida, sino que quiere venganza.

Es más, la razón por la que Pepi se enojó después de la violación es porque ella quería vender su virginidad. Durante el principio del cine franquista, la virginidad era algo reservado al

¹²Véase Maslin (1992) por un ejemplo concreto de esta crítica.

esposo y los hombres decidían cuándo mujeres perdían su virginidad. De nuevo, esto formaba parte de la moral católica. Almodóvar, a través del personaje de Luci, da una nueva dimensión a la representación maniquea de la esposa tradicional española, asomándose a sus deseos más ocultos, mostrando que esas mujeres también tenían perversiones sexuales. En ese sentido, Luci representa la rebelión común durante la Movida, enfrentada a las expectativas por las que la Sección Femenina abogaba.

Luci, además, demuestra también el poder de la sexualidad. Ella es masoquista, disfruta del dolor sexual. Luci expresa su frustración a Pepi porque su esposo le trata como a una madre. Luci dice, “¡Pensé que siendo policía me trataría como una perra, pero qué va, hija, me respeta como si fuera su madre!” Ella quiere que le trate con violencia y desamor. Almodóvar banaliza sobre el tema de la violencia doméstica, que se perpetúa en el personaje de Luci porque es su fetiche sexual. Esta situación, de nuevo, representa una fantasía masculina. Como respuesta a su exigencia, el esposo de Luci le dice, “tú sabes que no me gustan las mujeres independientes”, indicando una mente más alineada con los ideales franquistas que con las percepciones de las mujeres en la Movida. Esto es una ironía de Almodóvar porque la oposición masculina a la agencia de la mujer demuestra que, aunque ésta se incluye para satisfacer sus propias fantasías masculinas, la agencia femenina es destruida por encima de todo. Almodóvar utiliza al personaje del esposo para demostrar la actualización de una estructura patriarcal que todavía existen en España, como se analiza más adelante, aunque hubo mucho progreso en los derechos de las mujeres. Luci demuestra que no todas las mujeres quieren el tratamiento “de madre,” lo cual significa que ellas no son débiles y que no necesitan el cuidado constante de los hombres. Brad Epps dice que la película “can be considered a reflection of how Spanish society changed during the transition to democracy” (13). La decisión de Luci de volver a su marido al final de la

película indica su agencia porque ella busca (y requiere, sexualmente hablando) el tratamiento violento de su marido. Su poder de escoger volver con su marido demuestra la objetivación de la institución del matrimonio como fetiche sexual. Aunque su marido intenta a persuadirla, Luci toma esta decisión, porque ella quiere el tratamiento que su marido que le da. Este erotismo es algo asociado con la época de la Movida.

El machismo del marido de Luci refleja muchos rasgos de la dictadura y de la Falange. En el régimen de Franco, la masculinidad dependía de la participación del hombre en el mundo de la política, la educación, la economía, y las fuerzas armadas. Sirviendo como policía, la carrera del marido de Luci representa su aceptación de la autoridad de la institución para imponer los designios del estado. Así, Almodóvar representa no solo la brutalidad de la policía durante los años 80 sino antes, también, durante la dictadura. Con un personaje sin desarrollo social que marca la transición a la democracia, Almodóvar crea un personaje rígido, sin sensibilidad ni compasión.

Su falta de una sensibilidad más moderna y democrática se ve más claramente cuando trata de mantener a Luci en casa por orden judicial. El esposo de Luci quiere que ella esté en casa para protegerla de las ideas peligrosas de sus amigas independientes. Cuando está al teléfono, él recibe consejos de su amigo, que le advierte que ni los tribunales ni las feministas van a apoyarlo en esta situación. Un amigo le dice que las feministas se van a enojar mucho si él sigue empeñado en obtener un documento del tribunal para ordenar que Luci se mantenga en casa. Luci quiere estar fuera de casa, con Bom, su amante, y ella no tiene miedo de decirle eso a su marido.

La relación entre los esposos es clave para demostrar el conflicto entre Luci, la mujer libre de las reglas del pasado, y su marido, que mantiene las influencias de la dictadura y sus

normas sociales. Por ejemplo, estar fuera de casa muestra la libertad sexual no sólo de Luci sino de las mujeres del momento. Luci representa que las mujeres pueden ser libres e independientes de los hombres, con deseos sexuales fuera del matrimonio. En contraste, el marido mantiene el poder al final de la película cuando amenaza a Luci con la detención por caminar sin carnet. Aunque le gusta el tratamiento masoquista, Luci no tiene elección en la situación. Tanto si le gusta o como si no, él tiene el poder de arrestarla porque es policía. La articulación del poder del personaje del policía es doble: por un lado, representa el privilegio masculino dentro de una sociedad patriarcal, por el otro, personifica una de las fuerzas represoras del Estado. Tiene autoridad como hombre y como policía. Almodóvar crea en él un personaje contradictorio porque Luci, mientras demuestra su libertad de sexualidad y deseos, todavía está sujeta al patriarcado. Ella, sin embargo, subvierte esta estructura convirtiendo a su marido en un fetiche sexual. Almodóvar juega con la idea de la mujer independiente y, a través del personaje de Luci, la audiencia puede ver un personaje único para su contexto histórico, que se contrasta muchísimo con la mujer ideal de la Sección Femenina.

La Sección Femenina, como se ha visto en este capítulo, fue una organización que solidificó una visión tradicionalista de la mujer española, una mujer amable que sacrificaba mucho, y que era católica, devota, tímida, ignorante, e inculta (Ofrer, 665). Bom es lo opuesto de todas estas características. Ella representa una mujer que acepta su lado masculino y que se identifica con la cultura de la Movida; es un “anti-estereotipo,” porque es una persona dominante, especialmente con Luci, su amante. Ella es quien inicia a Luci en el sexo sadomasoquista, cumpliendo el papel masculino de la tutela. Las mujeres no podían tener voces propias durante la dictadura porque eran sumisas con sus hombres. Ella ordena a Luci como si Luci fuera su inferior, pero a Luci esto le encanta. En una escena de la película Bom le ordena a

Luci que coma: “Toma,” le dice, y Luci le responde, “No, gracias.” Bom exige que haga lo que le dice: “He dicho que lo comas,” y Luci obedece. Bom abraza su fuerza femenina y, por lo tanto, su identidad sexual no es ocultada en la película. Bom practica el boxeo, un deporte que históricamente se ha considerado masculino. La expresión de su identidad sexual se encuentra fuera de las normas tradicionales de Franco y la moral católica, especialmente considerando que es lesbiana, una identidad sexual fuertemente suprimida durante la dictadura. Según la *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, “The Vagrancy Law of 1933 was further modified in 1954 to state that homosexuals were declared to be a ‘danger’”(723). Por tanto, la independencia, confianza y despreocupación Bom muestra sobre su sexualidad que no habría sido posible durante la dictadura.

Hilda Chacón da crédito a Almodóvar por su representación de mujeres como agentes de cambio y subversión. Ella dice, “las mujeres en el cine de Almodóvar suelen ser la fuente generadora de cambios sociales urgentes y posibles” (157). Durante la dictadura, las mujeres y, más específicamente, las madres, no tenían capacidad de iniciar cambios porque ellas tenían muchas restricciones en sus vidas. Matz explica, “De esta manera, durante la dictadura franquista (1936-1975), los elementos que componen el carácter español se presentan como fijos e inmovibles, la religión es católica y sus valores morales se extienden a todos los campos de la sociedad” (206). De esta falta de libertad de expresión, emergieron películas que reflejaron una sociedad sin libertad, rígida y con una única concepción de la maternidad.

La inmovilidad de la sociedad bajo la dictadura podría haber sido una inspiración para la inversión parcial que presenta Pepi durante el concurso. Durante una de las fiestas a las que las chicas asisten, hay una competición entre los hombres para ver quién tiene el pene más grande. La competición se llama “erecciones generales” y el nombre parodia las elecciones generales en

España durante el momento de la película. El nombre de la competencia demuestra irreverencia hacia el gobierno y es un juego de palabras divertido. El gobierno se sentía orgulloso de su apariencia como un país fuerte, y el nombre de la competencia dice que el público (por lo menos, los organizadores de la competencia) no tiene consideración por la imagen del país. También, esta competencia está juzgada por mujeres –Pepi en particular–, y eso le da poder para juzgar a los hombres, invirtiendo los estereotipos normativos y materializando un miedo masculino. Con este poder de juzgar, Pepi trata los concursantes como objetos sexuales –como he mencionado con Luci, de forma diferente–, algo que tradicionalmente se asociaba con las mujeres. Ella tiene el poder de decidir el ganador y este poder de decisión es una expresión de una sexualidad muy abierta. “Erecciones generales” tiene la capacidad ahora de generar nuevas jerarquías sexuales jugando con ese terror masculino a la emasculación. Es una toma de poder y las acciones no son censuradas. El ganador – el que tiene el pene más grande– puede escoger su premio. Que el ganador escoja a Luci y que le exija una felación es algo gráfico, pero representa el poder que los hombres todavía tienen. El concurso, a su vez, representa una fantasía masculina en que el hombre más macho, medido por su miembro viril y con el consenso de las mujeres, se lleva a la “hembra”. La escena es compleja, porque por otro lado, la humillación de practicar una felación en público excita sexualmente a Luci, por sus tendencias masoquistas. El masoquismo ofrece a Luci la oportunidad de demostrar su nueva sexualidad abierta. Esta situación es un ejemplo en el que Almodóvar otorga agencia a las mujeres en su cine y después da la vuelta y demuestra la persistencia del poder del patriarcado. Además, el patriarcado es subvertido porque las mujeres juzgan y rechazan a todos los demás hombres.

Los personajes de Almodóvar no caben en una categoría identitaria u otra; es decir, su género y sexualidad son fluidos, lo cual representa que en la realidad, aunque la dictadura

hubiera querido que los hombres actuaran en una manera y las mujeres en otra, Almodóvar quería mostrar que este binario no es realista. Las mujeres de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, se expresan a sí mismas de maneras auténticas, propias, y el público no debe juzgarlas.

La categorización de las mujeres: La maternidad

Los prejuicios no desaparecen con la sexualidad. Almodóvar usa la maternidad imperfecta, un anti-estereotipo, para forzar representaciones fuera de lo tradicional. La película que enfatiza esta representación de la maternidad es *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Aunque la obra tiene muchos temas y puntos de discusión, la importancia de la maternidad se ve claramente. En la película, hay cinco madres con distintas características, que representan diferentes tipos de maternidad, desde una abuela tradicional hasta una prostituta que cuida a un niño. La película muestra las expectativas para las madres de la dictadura y Sección Femenina, pero el mensaje sobre la diversidad entorno al rol de madre está en las diferencias entre las mujeres. Estas madres no son iguales; ellas tienen trabajos distintos, familias y estructuras propias, y un comportamiento que no sigue las reglas de la dictadura. Con esta película, Almodóvar demuestra el vasto significado de la palabra “madre” y cómo aparecen las madres en situaciones diferentes.

Un fragmento en la vida de una ama de casa, *¿Que he hecho yo para merecer esto?* se enfoca en los años 80 en España, después de la muerte de Franco. Hay una variedad de personajes extravagantes en la película, un grupo particular en el cine de Almodóvar. Gloria y su marido viven en un apartamento barato y pequeño en Madrid con sus niños adolescentes, Miguel y Toni. Gloria es drogadicta, pero mantiene a su familia y su trabajo. Su hijo Miguel ha

declarado que es homosexual¹³ y que gana dinero vendiendo su cuerpo a los padres de sus amigos. Su otro hijo, Toni, consume y vende drogas. La abuela de Miguel y Toni vive en casa también. Ella es muy frugal y no es feliz. El marido de Gloria, Antonio, representa la figura machista en la película, insatisfecho con su matrimonio y enamorado de una mujer alemana, para quien él fue conductor hace años. En el mismo edificio viven Cristal, prostituta y amiga de Gloria, y Juani, una madre 'perfecta'. La hija de Juani tiene poderes telequinéticos que usa para ayudar a Gloria.

El trama y los personajes en la película, especialmente las mujeres y madres contribuyen al mensaje de Almodóvar sobre la diversidad de la maternidad. Almodóvar describió así al personaje principal de esta película: "Es un ama de casa...es todo lo sumisa que su histeria le permite, la educaron para eso, aunque esta situación no le impide matar al marido en un momento de nerviosismo" (Galán, n.p.) Aquí Almodóvar hace referencia al primer título de la película, *Yo maté a mi marido*; el cambio significa una alteración del enfoque en la película por Almodóvar. Aunque el hecho de que Gloria mate a su marido es importante, su sufrimiento como ama de casa es más indicativo de la obra. El retrato de esta mujer, según Luciano Berriatúa, fue "posiblemente el más patético de la condición femenina en nuestra sociedad deprimida y represora que hayamos visto nunca en el cine español" (Galán, n.p.). El título final entronca con los temas principales de la película en una manera que inmediatamente apunta a los problemas de Gloria.

La película empieza con una clase de artes marciales dónde la protagonista, Gloria es la señora de limpieza. Durante la clase, Gloria está observando y admirando los movimientos de los

¹³ Hay debate sobre su sexualidad, pero concuerdo con Levy (2015) que a Miguel parece gustarle su tiempo con el dentista. Inferencia derivada de: Levy, Emanuel. *Gay Directors, Gay Films?: Pedro Almodóvar, Terence Davies, Todd Haynes, Gus Van Sant, John Waters*. Columbia University. 2015. pp. 31.

hombres con sus palos. Gloria se esconde para que los hombres no noten su presencia hasta el final de la clase. Mientras Gloria está limpiando, un hombre está en la ducha y la invita a unirse a él. Ella camina a la ducha y ellos se besan íntimamente. El hombre, sin embargo, no puede lograr una erección y, después de un rato, Gloria deja la ducha, insatisfecha y goteando. Esta escena refleja la actitud de Gloria durante la mayoría de la película, sin alivio y sola. Almodóvar retrata en esta escena ese miedo masculino que representa la insatisfacción sexual de la mujer. La primera escena de la película ya demuestra la infelicidad de Gloria y su frustración sexual que va a estar presente en toda la película.

El esposo de Gloria es la causa de su insatisfacción sexual. Antonio y un amigo tienen un plan para ganar dinero, algo que le distrae de su matrimonio. Ellos diseñan un plan para hacer un libro con cartas falsificadas por Adolf Hitler. Cuando Gloria se enfrenta a él, hay una lucha y Antonio la pega. Enseguida, Gloria lo mata “accidentalmente” con una pierna de jamón. El lagarto de la abuela, “Dinero,” es el único testigo al crimen, permitiendo a Gloria escapar de las consecuencias de sus acciones. Al final de la película, la abuela decide volver al pueblo de su nacimiento y Toni se va con ella. Su otro hijo, Miguel, había sido vendido al dentista porque Gloria no podía apoyar su familia. Gloria falla a su familia en las maneras tradicionales, pero Antonio tampoco gana suficiente dinero. Sin nadie, Gloria está deprimida y piensa en el suicidio. Ella cambia de idea cuando Miguel, el hijo de Gloria y Antonio, vuelve y él declara que esta casa necesita un hombre. Ellos viven en el apartamento sin la presión y estrés que produce Antonio, pero no es una familia “completa”. Almodóvar está demostrando la variedad de familias y la capacidad de obtener felicidad lejos de la familia que el franquismo decidió que era la única manera de ser feliz y con éxito. Es decir, está ofreciendo modelos familiares alternativos a los del franquismo.

Refiriéndose a la importancia de la madre-personaje en el cine de Almodóvar, María Matz señala que las madres no necesitan ser mujeres. María Matz en una introducción a una colección de ensayos *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema*, dice sobre esta película,

It turns out that not only women can be mothers—and certainly not good mothers—but also men, transsexuals, prostitutes of all kinds or cross dressers. Three different generations usually help each other in various and unexpected ways, and the traditional roles are often blurred in order to give way to a new family pattern. In fact, it is not rare to see a character who is not biologically related to the family taking over the maternal role in order to assure the well being of another character. This dynamic creates a new family pattern that is more flexible and stretchable in order to answer today's new needs in a globalized society. (5)

En esta cita, Matz disecciona la esencia del concepto de maternidad de Almodóvar. De acuerdo con las representaciones de las madres en las películas de Almodóvar, el comportamiento y la apariencia femenina no significa necesariamente maternidad. En particular, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* el director intenta crear nuevos parámetros de lo que significa ser buena madre, sin las restricciones de los valores franquistas sobre el género y la sexualidad. Por ejemplo, en la película podemos ver a Cristal, la prostituta, que cuida a Miguel, el hijo de Gloria, le da la cena y se toma su tiempo para hablar y conectar con él. Para Almodóvar, su profesión no es relevante en cuanto a su capacidad de ser una buena madre. Como Matz dice, “The almodovarian universe depicts a very different representation of women, in which biology is not important, and what matters is the caregiving bonds among members of

the so-called family unit... In other words, anyone performing the tasks that are traditionally assigned to a mother can be considered a maternal figure” (14). El personaje de Cristal enfatiza la madre “anti-estereotipo”, en el sentido de que en primer lugar, ella ejerce como prostituta, y no considera su cuerpo como algo privado y reservado a su marido. Ella no tiene marido ni un hombre en su vida (aparte de sus clientes), pero ella presta atención a Miguel y le da de comer cuando Gloria no tiene el tiempo ni el deseo de hacerlo. Mark Allinson reconoce que la sociedad española “has left... a stark choice between the roles of mother or prostitute” (73) para las mujeres. Es decir, las mujeres no pueden ser buenas madres si son prostitutas, y viceversa. Almodóvar, sin embargo, desafía esta idea.

En contraste, Juani, la vecina, demuestra todas las características de la madre perfecta como las definía la Sección Femenina. Durante la dictadura, el concepto de maternidad fascista era una responsabilidad sagrada. La mujer era un ciudadano de segunda clase (Matz, 15). En la película, Juani es el ama de casa perfecta; enseña disciplina a su hija y le prepara la cena todas las noches. Además, no tiene carrera y puede cuidar la casa todos los días. Hilda Chacón enfatiza el contraste entre la mujer típica de Almodóvar y la concepción de la sociedad española al notar que “Almodóvar problematiza las concepciones binarias y opuestas en cuanto al género y la sexualidad utilizando como punto de partida el sujeto mujer y la imaginación creadora femenina” (159). Alguien que se identifica como mujer y desea ser madre puede hacerlo a los ojos de Almodóvar. Las representaciones de sus personajes indican que las categorías rígidas de los géneros no pueden ser aplicadas a todos, y que él puede ver que la maternidad es algo evolutivo y que no va a tener el mismo significado para siempre.

En España durante la dictadura de Franco, la madre tenía la carga de inculcar los valores y patrones sociales para perpetuar la estructura del régimen. Ella era la protectora de la vida

privada o doméstica, sumisa con el padre, que era el cabeza de familia y estaba a cargo del aspecto público (15). Juani sigue estas reglas, pero como las chicas del montón en *Pepi, Luci, Bom*, Gloria y Cristal representan el cambio social durante la Movida. Aunque las madres son el buque a través del cual se mantienen las normas sociales, ha cambiado muchísimo quién es aquella que puede ser identificada como madre, no sólo en las películas de Almodóvar sino en la vida real también.

En una escena, vemos el rechazo de la actitud machista y la glorificación de la mujer. Antonio vuelve a la casa después de su día como conductor de taxi, pidiendo su cena. Gloria no tiene tiempo ni dinero para ir al supermercado por más comida y alcohol. Ella quema el pollo y Antonio inmediatamente empieza a quejarse. Él representa la actitud machista común que supone que Gloria debe preparar una cena perfecta para él ya que él gana el dinero para la casa; el problema, obviamente, es que Gloria también trabaja. Antonio mira a Gloria como un objeto de ayuda y de sexo. El enfado de Antonio se amplía durante la película, mostrando la falta de respeto y los rasgos de los valores de la dictadura cuando la ama de casa necesitaba hacer todo en la casa, sin ayuda del hombre.

Como María Teresa Gallego nota en su estudio de mujeres en la Falange, “in the Falange, women were allowed no self-realization except in domestic labor; and their fundamental characteristic was submission” (54). Gloria rechaza su rol sumiso en la película cuando su marido la pega, y ella lo mata. Los efectos de este cambio-- la abolición del *permiso marital*-- legal no empezaron inmediatamente, sin embargo; la sociedad española todavía tiene rasgos de esta tendencia, pero *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* demuestra los cambios eventuales en las vidas de las madres y mujeres. En una entrevista, Almodóvar admite, “The housewife’s world amuses and horrifies me at the same time, because it’s monstrous in its alienation” (100). Aquí,

Almodóvar reconoce sus intenciones de representar a la ama de la casa de una manera real, honesta y con la inevitabilidad de la influencia de Franco e instituciones sociales como la Sección Femenina. En las películas, la representación de la feminidad y la maternidad significa una conexión directa entre la censura del pasado, tanto en la vida real.

Durante la dictadura, se impusieron reglas de censura en las mujeres que formaron y cambiaron el cine. Las organizaciones franquistas, como la Sección Femenina y la Falange, crearon reglas y políticas que la sociedad tenía que seguir que afectaban e influían el cine. Las películas franquistas tenían temas que funcionaban como propaganda para el dictador. La propaganda se disipó durante el destape y la Movida y, de esta manera, las películas de Almodóvar surgieron de la opresión y falta de expresión de este cine; es decir, cuando la censura oficial se acabó, empezó el impulso democrático de crear cine sin límites. De una manera diferente, las películas de Almodóvar funcionan como propaganda, pero por causas distintas a la dictadura. Almodóvar muestra al espectador una sociedad libre de censura y restricciones, ofreciendo la oportunidad de expresar la identidad sexual (como vemos en *Pepi, Luci Bom*) y la maternidad (como vemos en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) como uno quiera. De este modo, muestra la diferencia sexual de una manera explícita y erótica para rechazar la censura de la época anterior. Él trae un nuevo tipo de cine, si no una nueva manera de vida, abrazando la falta de censura, en vez de tener miedo de una época antes, llena de censura y falta de libertad.

Capítulo 2

Soldado de guerra a soldado identitario: Masculinidad en Transición

No es todo hombre el que mea a la pared, porque el perro mea también.
~Refrán tradicional

El concepto de la masculinidad no fue creado por Franco, ni su gobierno. Sin embargo, fue el régimen franquista el que hizo las leyes y puso por escrito lo que significa ser hombre y cómo debe portarse; fue el régimen franquista el que enfatizó el machismo como la faceta principal de la masculinidad. La masculinidad y el machismo no son sinónimos, aunque la dictadura los mezclaba. Mientras el machismo solo tiene que ver con la sexualidad de forma tangencial—es el considerar a las mujeres como un sujeto subalterno, dominado por el hombre—propiedades que uno puede tomar cuando le apetece y con las que uno puede hacer lo que quiera, la masculinidad encapsula las características tradicionalmente asociadas con los hombres. Aunque la masculinidad, arguyo, puede aplicarse a cualquier género y no tiene connotación positiva o negativa, el machismo tiene una connotación negativa. Durante la dictadura, el gobierno implementó sus rígidas ideas de la masculinidad (que realmente reflejaban ideas machistas) a través de la Falange. Como he explicado en el Capítulo 1, la Falange de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS) era responsable en parte por la difusión de ideas de la masculinidad como el comportamiento y la apariencia física. Ni la Falange ni la dictadura puede ser totalmente culpable por la creación de lo que es o se considera masculino; de hecho, la Iglesia católica, y, más que nada, la cultura española, crearon el estándar del hombre. En este capítulo, destaco los cambios en el concepto de la masculinidad y sus asociaciones con un sexo determinado; en particular, los cambios en las leyes y la cultura después de la muerte de Franco y la aceptación de la fluidez de género. Es importante notar que la muerte de Franco no cambió la definición de la masculinidad, pero, sin una dictadura tan opresiva, es probable que el público se hubiera adaptado a una manera de vida que hubiera abrazado otras ideas sobre la masculinidad y

los hombres. La evolución de la masculinidad de algo solo asociado con los hombres machistas a una palabra que puede aplicarse a todos los géneros, no importa su sexo, está presente durante la Transición en la sociedad y en el cine. El cine de Almodóvar en particular demuestra que uno no necesita ser soldado para mostrar rasgos masculinos. De hecho, puede ser lo que quiera y todavía sentirse y ser masculino.

Un poco de la historia de la masculinidad en España

Con respecto al comportamiento masculino, hay un sinfín de textos en la literatura y de ejemplos en el arte que describen el comportamiento apropiado para los hombres. Por ejemplo, durante todo el siglo XVII la Iglesia española desarrolló una campaña para revitalizar la imagen de San José, el esposo de la Virgen María. Durante este tiempo, España cuidadosamente vendía la imagen de San José, el patriarca doméstico perfecto. La Iglesia perpetuó su imagen viril y su casta, su fuerza y su fidelidad con respecto a su falta de sospecha y celos frente al inexplicable embarazo de su esposa. Con esta idea de la masculinidad enfatizada por San José, la Iglesia trató de definir la masculinidad española (Behrend-Martínez, 1075). Los conceptos no empezaron en esta época, pero fueron reforzados y son ejemplos buenos de la expansión de las ideas de la masculinidad como fuerza y virilidad, y cómo apenas han cambiado a pesar de los siglos. Estas características formalmente masculinas seguían en la sociedad española, pasando a formar parte de la lista de características de los hombres perfectos. Además de características personales, los hombres necesitaban tener ciertos aspectos físicos que todavía son prevalentes hoy en día. Behrend-Martínez describe que en la España de la temprana modernidad, “A ‘man’ had to be physically intact, unbroken. A ‘man’s’ body was hard and not smooth, it possessed a low voice and it had hair” (1076). En España y otros países, incluso en los Estados Unidos, todavía permanecen estas ideas sobre la importancia del pelo, el cuerpo muscular y la voz profunda. Es

más, "obvious secondary sexual characteristics moderated manliness: height, strength, deep voice, dark hair and complexion all imbued masculinity" (Behrend-Martínez, 1076). Siguiendo las ideas de Behrend-Martínez, es obvio que la apariencia de los hombres era una manera de determinar la masculinidad durante la época de la dictadura. En vez de estas ideas estrictas de lo que puede ser considerado masculino, aparecieron otras ideas más modernas que dieron relevancia y significado a hombres que no seguían las reglas sociales, como las ideas que aparecen en las películas de Almodóvar, especialmente en *La ley del deseo* (1987) y *Matador* (1986). Estos nuevos conceptos de masculinidad explorados en las obras de Almodóvar nos ayudan a mostrar lo que un hombre podía ser en España.

La Iglesia católica todavía influía las normas sociales en España durante el tiempo de producción de Almodóvar en los años ochenta, pero en una manera distinta que durante la dictadura. Un estado católico autoritario significa que la Iglesia tenía influencia sobre las leyes y la política en España. Estos valores católicos fueron manipulados para dar forma a las decisiones del gobierno; por ejemplo, el matrimonio legal estaba influenciado por el dogma católico. Un hecho persistente en la literatura sobre los esposos de la época es que "husbands give protection and sustenance for wives" (Behrend-Martínez, 1075). Es decir, los hombres daban protección porque las esposas eran débiles en los ojos del gobierno y la sociedad. Ellas necesitaban al marido para protegerlas de otros hombres y de los peligros fuera de casa. Además, era esencial que los hombres ganaran dinero para la casa y mantuvieran a sus esposas. A las mujeres se les prohibió tener trabajo fuera de casa durante muchos años, especialmente durante la dictadura, por tanto las mujeres dependían del marido para ganarse la vida.

La experiencia masculina había cambiado del soldado en la Guerra Civil a un soldado en la casa. Durante los años treinta, un hombre era definido por sus acciones en la guerra y por su

heroísmo. Sin una guerra tradicional, sin embargo, se creaban guerras en la casa para mostrar la masculinidad. Incluso la literatura de la época, por ejemplo los manuales y las novelas,¹⁴ se enfoca en las acciones de los hombres. Es notable que las actividades de los hombres muchas veces reflejaran acciones dominantes (mangoneando a las mujeres en la casa, y demostrando valentía, coraje y sabiduría), y nunca actividades que podían ser interpretadas como muestra de debilidad (haciendo los quehaceres, cocinando, cuidando a los niños).

En la misma manera en que estaba mal visto hacer los quehaceres de la casa para los hombres (para preservar su imagen masculina), se prohibían las actividades masculinas a las mujeres. “During the Francoist regime (especially up to the 1960s), the state established numerous policies against women's paid employment such as marriage bars¹⁵, or prohibitions on entering certain professions, for instance, in the fields of medicine and law” (Valiente, 772). La medicina y los estudios legales estaban reservados a la gente supuestamente ‘más inteligente’ durante la dictadura y las mujeres no ejemplificaban esta idea (en los ojos del gobierno) en ese momento. Como explica Medina-Doménech, “the regime established that Spanish women had to be homebodies, obedient, submissive, disciplined, happy, suffering, loyal, and decent. Their place was in the home, and their primary concern should be taking care of their children” (6). La separación del espacio público y privado está ejemplificada a través de la distinción entre trabajo de la mujer y trabajo del hombre. Los hombres no tenían responsabilidades en la casa porque tenían trabajo afuera. Las labores de la casa eran consideradas femeninas, lo que significa que un

¹⁴ Para ejemplos del tipo de literatura y mensajes de la dictadura, véase: Giménez, Caballero E. *Genio de España: Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. Barcelona: Jerarquía, 1939. También se pueden ver los No-Dos (Noticiarios y Documentarios), noticiarios cinematográficos producidos por el Estado franquista en España desde 1943 hasta 1981.

¹⁵ Había restricciones en las vidas de las mujeres que permitían a los esposos a prohibir una carrera fuera de la casa por su esposa. Otras leyes específicas incluían la imposibilidad para las mujeres de obtener una cuenta bancaria o pasaporte si eres mujer.

hombre que las hacía sería considerado femenino, un insulto máximo. La asociación entre el trabajo de casa y la feminidad, además de la asociación del trabajo fuera de casa con la masculinidad, era muy fuerte durante la dictadura, pero con la evolución de la sociedad que ocurría después de la muerte de Franco, la masculinidad empezó a tener un nuevo significado.

Historias Suprimidas: La homosexualidad entre hombres

Hay una distinción importante entre la historia de la masculinidad y la historia de los hombres. Mientras la presión de la dictadura por conformar con las normas culturales de la masculinidad se aplicaba a todos los hombres, la aceptación e internalización de estas normas no afectaron a todos los hombres de la misma manera. Los homosexuales, en particular, tenían que batallar contra las ideas tradicionales de la masculinidad y cómo ellos se sentían. Aunque podían sentirse masculinos, la cultura tradicional durante la dictadura no permitía la existencia de un hombre masculino que amaba romántica y sexualmente a otro hombre. Además, había personas intersexuales o que simplemente no cabían en los roles de género asignados quienes no sentían una aceptación social y, de hecho, eran castigadas por sus diferencias. La existencia de homosexuales e intersexuales demuestra que no todas las personas estaban complacientes para adaptarse a estos ideales masculinos.

Aunque la cultura se adaptaba a las normas de la masculinidad durante la dictadura, durante la Transición emergió otra interpretación de la masculinidad que se podía aplicar a las personas homosexuales y/o intersexuales. La Movida creó un espacio nuevo para la expresión, y, en el cine en particular, para estas nuevas interpretaciones de la masculinidad. En las películas de Almodóvar, percibo un anti-estereotipo de la masculinidad, especialmente a través de juegos de género e inversiones de roles de género.

La presencia histórica de las sexualidades masculinas no-normativas ha existido, pero sin reconocimiento cultural. Aunque existía miedo de expresarse públicamente, todavía había el deseo de hacerlo. Altmann explica:

Incluso en las épocas "liberales" o "tolerantes" (en al-Andalús islámico o en la Segunda República por ejemplo) la vida "homosexual" se limitó a las clases altas (en el caso primero), que han tolerado el deseo homosexual según el "modelo griego" (la pederastia) junto a una heterosexualidad normativa y obligatoria, o a los círculos intelectuales y artísticos (en el caso segundo), donde se ha permitido "vivir" la homosexualidad bajo el camuflaje de una heterosexualidad abiertamente exhibida. (181)

Siguiendo las ideas de Altmann, vemos que el hecho de que las clases altas podían expresar su homosexualidad refleja el privilegio que viene con su posición social. Estas épocas no representan la actitud hacia los homosexuales durante la dictadura. "El discurso homosexual tiene su origen en los Estados Unidos, donde surgió, en los años 50, una controversia muy apasionada acerca de la actitud de los homosexuales en un ámbito dominado completamente por los heterosexuales" (Altmann, 186). La influencia de los Estados Unidos manifestó en los movimientos de liberación gay durante los años sesenta y setenta en particular, durante los cuales había una nueva energía sobre los derechos homosexuales y la lucha por la igualdad frente a la ley. Esta influencia es significativa en los movimientos en otros lugares en el mundo.

Los derechos civiles de los homosexuales todavía no están totalmente reconocidos, pero su lucha ganó terreno a través de la escritura de Foucault y otros autores que abogaban por la fluidez de género. "Según Foucault, la sexualidad es más una construcción, una creación

histórico-cultural, que un hecho biológico" (Altmann, 186).¹⁶ Durante la dictadura, fue un hecho aceptado que el sexo representaba el género y que los hombres debían reflejar su masculinidad en su comportamiento, apariencia y trabajo. Foucault argumentó que el género no es algo fijo ni automático. El género se construye mediante las acciones, el comportamiento y la apariencia. Sobre todo, es algo que se aprende de la cultura que uno vive. Foucault explica que el individuo puede rechazar su género de nacimiento, o decidir que las opciones de género no son suficientes.

Tener aspectos masculinos y femeninos, tanto de apariencia como de comportamiento, era mal visto durante la dictadura, especialmente si la razón era que la persona era intersexual. Según Behrend-Martínez, los intersexuales, "those who were patently between sexes and often derided as monsters, presented church courts with urgent and difficult cases of ambiguity..."¹⁷ The church court, in other words, did not search for and destroy sexual reprobates, rather it relied on the active participation of the community" (1078). Una persona intersexual generaba tensión entre los preceptos de la Iglesia y el comportamiento público. Según esta cita, era difícil determinar el grado de exclusión porque ésta no era necesariamente la responsabilidad ni de la Iglesia ni de la sociedad, sino una combinación de religión y normas sociales. Las acciones tomadas contra las personas "no masculinas" posiblemente eran causadas por creencias religiosas, pero parece que había además un sector de la sociedad que estaba en contra del reconocimiento de la comunidad intersexual. Es posible que los tribunales eclesiásticos sólo actuaran en interés de la mayoría, los cuales se limitaban a castigar a aquellos que no eran capaces de adaptarse a la norma. La relación causa y efecto no está totalmente clara, y es posible

¹⁶ Para más información, véase: Foucault, Michel. *The History of Sexuality – Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990; Foucault, Michel. *The History of Sexuality – Volume II: The Use of Pleasure*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.

¹⁷ La criminalización de la homosexualidad significaba que las personas podían ser acusadas de 'perversión' y detenidas. Para más información sobre la reacción y participación de la comunidad, véase: Melero 2010, 15-46.

que la costumbre social influyera también en la rigidez de la Iglesia. Las personas intersexuales representan una área gris que la dictadura simplemente no reconocía o castigaba por ser diferente a sus valores en torno a la masculinidad. La represión de estas personas que no pueden seguir las normas de la dictadura estaba presente en el cine o, mejor dicho, éstas brillaban por su ausencia hasta la llegada de la Transición y se revigorizó la lucha por la aceptación de diferentes expresiones de género.

El régimen franquista tenía prejuicios contra las personas que no cabían en las categorías determinadas. Además de las personas intersexuales, la prohibición de actos homosexuales no solo se manifestaba en los decretos de la Iglesia, sino también en leyes oficiales. La Ley de vagos y maleantes¹⁸ fue puesta en práctica en 1933, para luego ser readaptada en 1954 para incluir a los homosexuales como criminales. En 1970, la ley fue reformada una vez más y convertida en la Ley de peligrosidad y rehabilitación social (Valiente, 777). Estas leyes confirmaban la actitud social hacia los homosexuales: ser homosexual significaba ser un criminal que merecía estar en la cárcel. La influencia de la Iglesia, el público, la dictadura, y las leyes es una parte crucial de las percepciones históricas de la masculinidad y la importancia de los movimientos para luchar por los derechos civiles de todos, incluso los homosexuales.

La actitud social hacia los homosexuales forma parte también del interés académico en torno a la dictadura, y Valiente nota cómo "anthropologists described Spanish masculinity as centered on heterosexual sexuality, rejection of homosexuality, sexist attitudes and social practices pronouncedly hostile toward women" (778). La masculinidad española no sólo evocaba una actitud sexista hacia las mujeres, sino que también significaba un rechazo a la debilidad (y, con ello, un rechazo a la homosexualidad). Debido a que se marginalizaba a los homosexuales y

¹⁸ Para leer la ley en su totalidad, véase: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1933/217/A00874-00877.pdf>

las mujeres, las investigaciones sobre la homosexualidad después de la dictadura fueron importantes para establecer un censo de legitimización. Las definiciones de lo ‘normal’ y lo ‘tradicional’ son creadas en yuxtaposición con lo que no es considerado aceptable. Es decir, y como Behrend-Martínez explica, “Foucault has explained that often ‘normal’ or ‘legitimate’ are first distilled by exposing what they are not” (1076). Durante la dictadura, las reglas que hacían referencia a los homosexuales se enfocaban en aquello de ellos que no era “masculino,” lo cual al mismo tiempo definía la masculinidad normativa para el régimen franquista—es decir, hombres masculinos que rechazaban la homosexualidad. Con el fin de la censura oficial de la sexualidad, empezó una nueva etapa en el cine que reflejaba actitudes más progresistas y un rechazo a las normas más rígidas en torno a la masculinidad, junto con su definición del hombre. Esto no significa que no hubiera normas y conceptos que definieran al hombre en la era democrática, sino que las ideas específicas sobre la dictadura perdieron vigencia después de la muerte de Franco.

La censura del cine: la supresión de la homosexualidad y propagación de la masculinidad franquista

Durante la dictadura, hubo películas que se estrenaron con contenido prohibido así como hubo otras que fueron censuradas por sus referencias a ideas que no se alineaban con lo que la dictadura quería. Por ejemplo, *Ésta es mi vida* (Román Viñoly Barreto, 1952) era una película argentina que buscaba estrenarse en España, pero, por su tratamiento del tema de la homosexualidad, fue prohibida. En la película, el protagonista es un cantante homosexual; la homosexualidad formaba parte de la ‘lista negra’ de temas para Franco (“Las perlas de la censura”). Al final, la película no pudo estrenarse en España hasta la muerte del dictador, lo cual es extraño porque *Diferente* (Luis María Delgado, 1961) pasó la censura sin cortos.

Diferente, una película que hace referencia a la atracción homosexual, estrenó en España sin censura aunque todavía sufrió informes censores que no aprobaban el contenido de la película. En una escena, hay un obrero, sudando, con amplios pectorales visibles tras su pequeña camisa blanca. Otro hombre está mirando al obrero con gusto y admiración. Unos censores decidieron que era necesario censurar la película “por el clima general de la trama, que no es propia de menores” (Anon., n.p.), pero la mayoría de los censores la aprobaron. La trama de la película se centra en el protagonista, Alfredo, quien tiene aficiones artísticas como el ballet, una actividad reservada para las mujeres durante este tiempo. El padre de Alfredo representa una perspectiva tradicional y le obliga a trabajar en las oficinas de su negocio. Aunque el padre en la película no acepta la sexualidad de su hijo, demostrando los rasgos de intolerancia, la aprobación de esta película, *Diferente*, demuestra que había gente (y censores) que podía tolerar la homosexualidad.

En la misma década, *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) y *Midnight Cowboy / Cowboy de medianoche* (John Schlesinger, 1969) trataron de estrenarse en España y sufrieron el mismo tipo de censura contra la homosexualidad. En *Lawrence de Arabia*, hay escenas que sugieren atracción homosexual entre los personajes. En *Cowboy de medianoche*, se presencia la homosexualidad de forma abierta, junto con la prostitución masculina. La determinación de aprobación entre estas películas y *Diferente* se debió principalmente a la subjetividad de los censores. Aunque había restricciones¹⁹ en las leyes oficiales, las decisiones finales se tomaban a la discreción de los censores. Después de la muerte de Franco, especialmente después de las

¹⁹ Para una lista de la función de los censores, véase: Gubern, Román. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona, 1975: 49.

nuevas leyes²⁰ en 1976, el cine cambió rápidamente y directores españoles como Almodóvar emergieron de la opresión de la dictadura.

Cortometrajes de Almodóvar: *Muerte en la carretera* (1976) y *Salomé* (1978)

Las primeras obras de Almodóvar representan el inmediato cambio cinematográfico y temático de la época. Sus cortometrajes *Muerte en la carretera* (1976) y *Salomé* (1978) demuestran ejemplos de un nuevo cine democrático, sin censura, y con una construcción reimaginada de la masculinidad y lo que es ser hombre. Aunque los dos cortometrajes tienen rasgos de la dictadura (por ejemplo una reverencia por la religión) son indicativos de los efectos de la apertura creada a la muerte de Franco y la abolición de sus reglas de censura.

Producido por Ajax Films, *Muerte en la carretera* empieza con un hombre y una mujer en un bosque. El hombre está vestido en un esmoquin, y le ofrece una pastilla en la forma de “un calmante” a la mujer. La mujer rechaza la pastilla del hombre y él le responde: “No te pongas así”. Cuando la mujer se da cuenta de que el “calmante” es un alucinógeno, ella la quiere desesperadamente. La mujer persigue al hombre hasta la carretera, donde lo atropella con un coche. Mientras la mujer está sentada en la acera, pensando en qué va a hacer a continuación, tiene un *flashback* de cuando tuvo relaciones sexuales detrás de un arbusto. La audiencia se da cuenta que ella es una prostituta; en su *flashback* paga a un chico por su silencio cuando él la ve con un cliente. Ella vuelve al presente y decide que la muerte del hombre en la carretera no va a destruir su vida. Cuando pasa otro coche, ella abandona la escena del crimen haciendo *auto-stop*, dejando atrás al hombre muerto.

²⁰ Por ejemplo, como explica Gunther, la “Law for Political Reform in the autumn of 1976. This law—the centerpiece of the regime transition strategy formulated by Suárez and his collaborators—established an array of basic democratic freedoms, called for free democratic elections within six months, and initiated a series of sweeping changes regarding the structure and control of the communications media” (Gunther, 13).

Aunque la protagonista es una mujer, la representación del hombre en el cortometraje es indicativa de una nueva concepción de la masculinidad. El deseo de dar placer a las mujeres no es novedoso, forma parte también del ideal viril que el hombre con su virilidad le dé placer sexual a la mujer. Forma parte de lo que es “ser muy hombre”, como cuando el hombre en el bosque intenta calmar a la protagonista, pero el acto de la mujer de rechazar al hombre y la demostración de su agencia al escoger entre diferentes opciones sí es algo nuevo en el cine. La representación de la prostitución también es algo que anteriormente estaba prohibido para ambos sexos. Finalmente, la decisión de la mujer de dejar el cadáver en la carretera, buscar una nueva vida y olvidarse de sus responsabilidades, muestra una determinada ansiedad masculina. La masculinidad del varón ya no refleja la masculinidad del pasado, dado que aquí una mujer viene y toma control de la situación.

Otro ejemplo del desafío del concepto de la masculinidad y el poder entre los sexos es el corto *Salomé* (1978).²¹ Para rodarlo, Almodóvar filmó a su hermano y dos otros actores en espacios públicos porque no tenía muchos fondos para la producción. En el cortometraje, hay dos hombres: un padre y un hijo que caminan por una montaña entre paredes de piedra. Entra en escena una mujer desconocida que se llama Salomé. El padre le ofrece a Salomé todo lo que quiera si ella accede a bailar para él. Ella baila con música flamenca de fondo; se mueve y tienta al padre con su pañuelo, poniéndolo en su pecho de manera sexual, buscando excitarle. Al final de su baile, ella pide la cabeza del hijo del hombre como premio. El padre lucha, pero finalmente consiente y le ofrece la cabeza de su hijo, Isaac. Cuando el padre está a punto de matar a su hijo con un cuchillo, un fuego cercano se prende y les habla, diciéndoles que Salomé es una

²¹ La historia de Salomé se encuentra en la Biblia, donde la describen como un ícono de la seducción femenina peligrosa. La seducción es especialmente notable con respecto a la danza mencionada en el Nuevo Testamento, que se piensa haber tenido un elemento erótico. Salomé es quizás más conocida por pedir la cabeza de San Juan el Bautista en el Evangelio de Mateo.

representación de la gente en general, y que la tentación de Abraham de hacer una cosa tan horrible es una representación de las tentaciones de la sociedad y un comportamiento inmoral. De vuelta al pueblo, los hombres se dan cuenta de que Salomé ha desaparecido y solo se quedan sus pañuelos.

El cortometraje demuestra la fuerza de una mujer para manipular y superar los deseos de un hombre. Los personajes masculinos, en la época de la dictadura, debían demostrar fuerza y nunca debilidad, pero en *Salomé*, el hombre no es capaz de resistir a la mujer. El fuego es Dios, apareciendo como Salomé e intentando manipular el padre y probar su humanidad. La escena del baile representa la feminidad de forma obvia, que es reminiscente del pasado y de la condición de ser mujer. En esa escena, sin embargo, los hombres son cautivados por Salomé, tanto que el padre daría todo (incluso su hijo) por verla. No es solo el padre que está loco por ella, sino el hijo también, hipnotizado por su baile. El catolicismo aparece en el cortometraje debido a la inclusión de una historia bíblica, lo cual indica que Almodóvar todavía no está representando algo fuera del cine de la dictadura. También hay una subversión del catolicismo que reprimía la sexualidad. Es una historia bíblica, pero de marcado carácter sexual. Mientras que en sus películas más tardías, Almodóvar demuestra una actitud en contra de los valores religiosos (ver la discusión de *Entre tinieblas* en el Capítulo 3), este cortometraje es un ejemplo de la religión en el cine, con un desafío a la censura de la época. Almodóvar está mostrando algo sobre el origen de la religión católica. La sexualidad de Salomé y la amenaza de daño hacia Isaac se refiere a muchas historias de tentación y la inclusión de sexualidad en la religión. Así, *Salomé* representa uno de los primeros intentos de creación de Almodóvar, y su intento de recrear la historia bíblica de Salomé es aparente en los personajes y el trama. Esta representación demuestra los primeros intentos del director de desafiar los valores tradicionales para mostrar que el dogma católico cambia y

evoluciona. Aunque la dictadura y la Iglesia durante esta época prohibía la sexualidad en formas obvias, la Biblia no dice que las personas no pueden estar distraídas por el sexo.

Transición a una nueva masculinidad: Los largometrajes de Almodóvar

Almodóvar toma el concepto de la masculinidad y refuta la idea que solo hay una manera de ser hombre. La fluidez de género está presente en muchas películas de Almodóvar, pero estaba ausente en la época anterior, como en sus cortometrajes. Veo estos temas almodovarianos como una reacción contra las normas del periodo anterior. La figura masculina cambia y evoluciona y nunca es la misma en sus obras, una fluidez novedosa de la Movida y sobre la que el director manchego reflexiona en sus películas. En particular, *Matador* (1986) y *La ley del deseo* (1987) demuestran el compromiso del director con representar a los hombres en maneras distintas a las que obligaba la rigidez de la censura y, de esta manera, presentar la masculinidad como un concepto fluido y aplicable a todos los géneros, no sólo a los hombres.

Matador es la primera película de Almodóvar que tiene un protagonista hombre y que se enfoca en la violencia, la muerte y la sangre. *Matador* se enfoca en la historia de Ángel, estudiante del toreo, Diego, maestro del toreo, y una abogada/ asesina María, quien es una amante de Diego. En esta obra, Almodóvar muestra masculinidades alternativas presentando, así, su visión de lo que debería ser la sociedad española. En una compilación de entrevistas entre Frederic Strauss y Almodóvar, éste dice, en las propias palabras del director, "Yes, it's my most abstract film, even though it deals with the most concrete matters, sex and death" (Strauss, 53). Con 'cuestiones concretas' como la muerte y el sexo, Almodóvar ha creado una obra que tiene personajes con características fluidas, que rechazan representaciones de género como eran categorizadas con anterioridad, y estas características se pueden aplicar a todos los géneros.

El tema de las relaciones íntimas y la muerte no es único de *Matador*, pero en esta película se exageran y son ejemplificadas de manera distinta por los personajes principales. Almodóvar admite que "the principal characters are heroes straight out of myth and legend; they couldn't possibly represent what is possible in real life" (Strauss, 53). Esta ruptura con la realidad permite una investigación de los roles que desempeñan el mito y el pasado en la película. Es decir, por ejemplo, el hecho de que Ángel, el protagonista, pueda violar (o intentar violar) a una mujer, y que esa mujer no quiera denunciarlo es indicativo de la fantasía que está en juego.

Aunque *Matador* trata temas de la fantasía y la realidad, también tiene referencias claras a la cultura española. En *Matador*, Ángel es un aprendiz de toreo. Almodóvar muestra a través de él sus opiniones sobre el toreo, que es una celebración cultural que comúnmente informa los roles de género en España. En sus propias palabras, dice: "the Spanish venerate the world of bullfighting even more than they do religion" (Strauss, 54). Esta declaración de Almodóvar puede servir de comparación entre la religión y el toreo, dos cosas que forman una parte integral de la cultura de España, si no necesariamente en la vida real de los españoles, por lo menos en los ojos de un extranjero. Como hemos visto en el capítulo anterior, la religión tenía un rol significativo a la hora de dar forma a la masculinidad y feminidad, aunque el toreo tiene aspectos femeninos y masculinos, así como las personas que participan en él.

Como señala Almodóvar, los aspectos femeninos de la acción y la apariencia de los toreros no fueron discutidos durante gran parte de la dictadura (ni la democracia): "To talk about the pleasure and sensuality of bullfighting is taboo in Spain" (Strauss, 54). Es interesante que Almodóvar use el presente para hacer referencia al placer y sexualidad del toreo en su conversación con Strauss. Aunque la sociedad ha cambiado muchísimo desde la represión de la dictadura, el director aún habla sobre el público de una manera conservadora. La sensualidad y

quizás los aspectos femeninos [**Figura 2**] son sorprendentes en este ‘arte de lucha’ tan masculino. La feminidad dentro de este ‘arte de lucha’, que tiene asociaciones masculinas, se evidencia en la figura, dada forma por los trajes de los toreros, que son ajustados y tienen son decorados con detallados bordados de oro. Sin embargo, Almodóvar explota estos aspectos del toreo para demostrar una masculinidad fluida, sin la necesidad de categorizar el toreo dentro de un sexo u otro. Como Almodóvar comenta,

There is also an inversion of traditional male and female roles in the relationship between the bullfighter and the attorney. Even though bullfighting is a very masculine world, the *torero* takes on the female role in the *corrida*... The costume is very tight-fitting, the way he moves in it isn't entirely masculine, he hops like a ballerina. During the first stage of the *corrida*, the *torero* represents temptation. He teases the bull, seduces it. It's a typically feminine role. (Strauss, 55)

Las acciones de tentar al toro y llevar pantalones apretados no parecen ser muy masculinas en comparación con las normas tradicionales puestas en marcha por el régimen de Franco.

Almodóvar demuestra que la sociedad española necesita abrazar todas las formas de masculinidad en su caracterización de Ángel y su falta de rigidez en términos de su comportamiento. También sugiere que el comportamiento de un torero no elimina los aspectos masculinos de una persona. De esta manera, los toreros de *Matador* tienen aspectos que no necesariamente caben en categorías tradicionales²².

²² *Matador* no es la única película que se trata del toreo. *Hable con ella* (2002) es un ejemplo más reciente que tiene una protagonista femenina, una torera. Ella ejemplifica una inversión de roles tradicionales de género por la ocupación del espacio tradicionalmente masculino en la cultura española.



Figura 2. Diego (Nacho Martínez) y María (Assumpta Serna), abrazados en el suelo.

Además, otro personaje con características anti-estereotipadas es Diego, un personaje representativo de la antigua España. Él sufrió un accidente con un toro en el que se lesionó la ingle. Este accidente, típico del toreo, provoca una emasculación, la pérdida de esa parte de uno mismo que ayuda a encajar en los estándares de la masculinidad. La lesión de Diego representa de manera corporal el sometimiento del hombre al toro. Brager discute el rol de torero y sus acciones:

There is something quite paradoxical and subversive in an art that is primarily perceived as *machista* but that is based upon a very feminine set of rules and codes. The submission of the torero to the bull's strength is already a sign of passivity, but to this is added meticulous care for adornments, and the ritualistic, extremely precise movements and poses worthy of a fashionista. (41)

En la relación entre toro y torero, hay una lucha por dominancia. La precisión del movimiento y la sumisión del torero indica la intrincación del matar pero además, demuestra un hombre en una posición débil, algo que jamás se podría comentar porque los toreros eran considerados personas que merecían respeto.

La masculinidad nueva, es decir, una masculinidad aplicable a las mujeres que además podía tener aspectos femeninos, es un concepto que Almodóvar explora en los personajes principales de *Matador*, María y Ángel. María, una abogada, tiene una obsesión con la sangre y el acto de matar. Ángel, aunque, de acuerdo a las reglas sociales de la dictadura, debería dominar en la relación, no puede ver la sangre y eso lo hace un torero débil. A los ojos de la sociedad española, algo así sería considerado débil porque las normas sociales dictan una masculinidad que tolera y abraza la sangre como parte de la acción de matar el toro. En contraste, María tiene un rol masculino porque ella es la parte activa de la pareja en sus relaciones con los hombres; es decir, penetra a sus víctimas con su horquilla y las mata.

En estas relaciones, ella está imitando un torero; otras veces, es el toro. Es decir, el acto de asumir el control sobre Diego y sus víctimas refleja la figura del torero, mientras que en su persecución de Diego y en el acto de la penetración puede asumir el rol del toro (con sus cuernos) o del torero (con su espada). A causa de estos comportamientos masculinos, su relación con Ángel puede considerarse una relación homosexual (Strauss, 56). Aunque Almodóvar usa ‘relación homosexual’, estas palabras son problemáticas porque indican que en los aspectos masculinos necesariamente impone a María ser un hombre. Para mí, en cambio, los aspectos masculinos de María representan una fluidez en cómo Almodóvar concibe el género, mostrando que las mujeres tienen características masculinas, sin la necesidad de ser categorizadas por su sexo: la sexualidad de los personajes es fluida. Sin embargo, Paul Julian Smith ofrece otra respuesta. Su interpretación es que el hecho de que María tenga aspectos masculinos y Ángel femeninos, tal como su profesión de toreo, indica ‘una abolición del género’ en la película: “*Matador* points rather, and more frequently, towards a fantastic abolition of sexual difference in a graphic code of contagion or reversibility” (70). El contagio o reversibilidad de género es

patente en cómo se aplican características que usualmente están asociadas a un género al otro. Esta abolición de categorías de género se ve claramente en una escena cuando María entra en los aseos de hombres para quitarse el lápiz de labios. Aquí, ella se está quitando un rasgo que la sociedad ha determinado que es femenino, su maquillaje, en un lugar designado para los hombres. El simbolismo es poderoso aquí porque María demuestra su capacidad de transformarse, en los términos de la cultura dominante, de mujer, por el uso de maquillaje, en hombre, por el uso del aseo 'incorrecto'. En otro momento en la película, María le comenta a Diego que las diferencias sexuales son "merely a matter of appearances" (citado en Smith, 70). La obra de Almodóvar refleja un compromiso de representar a las personas sin rigidez genérica. Sus personajes no sólo ejemplifican avances en la representación de género, sino que también desafían las normas del franquismo con características que son anti-estereotípicas.

Los anti-estereotipos están presentes por toda la película, pero especialmente en la relación entre Diego y María. Diego, el maestro de toreo, y María tienen una conversación indicativa del mensaje que quiere transmitir el director manchego. Como María le dice a Diego, "Cada asesino tiene un aspecto femenino" y Diego responde, "Cada asesino tiene un aspecto masculino". Aunque en las normas sociales, matar es un acto horrible, la película demuestra que los asesinos tienen aspectos insospechados que siempre son del mismo tipo de persona. La seducción de la víctima puede ser un acto femenino en términos tradicionales, pero el mismo acto de matar puede ser considerado masculino por su asociación con la violencia. Así que tanto Diego como María tienen razón: los asesinos pueden ser hombre o mujer, pero su género no significa nada, sino su personalidad y sus motivaciones son independientes de género.

En una manera distinta a la de María, Ángel también es un representante de la abolición de género en *Matador*. Después de decidir violar a una chica porque no puede controlar su deseo,

Ángel se siente culpable e informa a la policía. La chica a quien ha violado está en la estación también, pero ella explica que no lo considera una violación porque él se corrió tan temprano, que ella ni se dio cuenta de la penetración. La policía desestima el caso y Ángel está humillado. Ángel estaba en la estación para pedir perdón, y cuando se da cuenta de su falta de masculinidad frente a su audiencia, se siente avergonzado. La película muestra en él una metamorfosis que lo convierte de agresor en víctima, aunque siga siendo culpable. “Almodóvar showcases how this act of supposedly *machista* oppression forced upon women is indeed a sign of weakness, both psychologically (in his need to apologize) and physically (in his ability to enjoy dominating Eva and his immaturely precocious orgasm)” (Brager, 43). Su machismo está evidente en su deseo de “tomar” a la chica sin su consentimiento porque cree tener el derecho a su cuerpo porque es hombre. En conclusión, la violación cometida por Ángel significa que el género de Ángel y su percepción del género es fluido. Ángel está confundido porque sufre de una falta de aceptación en la sociedad al ver la masculinidad como un concepto que cambia según la situación.

Además de quitarle sus características masculinas, también, Ángel tiene características que son consideradas femeninas por la sociedad. Estas características femeninas demuestran un personaje diferente, el opuesto de los personajes rígidos que muchas veces aparecen en el cine de la dictadura, especialmente durante los años 50. Ángel se desmaya ante la vista de sangre, y esto es algo peculiar, sobre todo para un torero. Aunque tiene miedo de la sangre, lleva camisas rojas en casi cada escena [Figura 3]. Ángel está intentando superar su miedo mediante una exposición constante. Además de su miedo a la sangre, Ángel usa su intuición, en vez de pensamientos lineales, algo que la sociedad usualmente asocia con lo femenino.



Figura 3. Una conversación entre el maestro Diego (Nacho Martínez) y su estudiante Ángel (Antonio Banderas).

Es más, y aunque Diego ejemplifica un torero impresionante, los primeros planos de la cámara revelan sus “melting eyes and pouting lips” (Lev, 79), los cuales le dan un aspecto femenino a su personaje. La decisión de Almodóvar de filmarlo en primer plano a menudo revela su deseo de darle complejidad a Diego, quien se puede considerar un personaje machista con aspectos femeninos.

Los juegos y experimentos con la representación de género en *Matador* son indicativos del futuro de la sociedad española. Según Vernon, “*Matador’s* gender-bending masquerade on Andalusian themes echoes a broader reconceptualization of traditional Spanish cultures” (9). Esta re-contextualización de la cultura española, como dice Vernon, es evidente en el toreo en particular. Aunque sigue siendo parte de la cultura española, ha cambiado en la percepción. Es decir, no es un arte completamente machista—y ‘machista’ y ‘masculino’ tampoco son

sinónimos. En resumen, es novedoso que María tenga características que han sido consideradas masculinas mientras Ángel y Diego muestran aspectos tradicionalmente femeninos. No obstante, los tres juntos reflejan una posible nueva dirección social que la censura no ha podido tocar.

Aunque Almodóvar ha creado la mayoría de sus películas después de la muerte de Franco y, por consiguiente, después de la muerte de la censura oficial, la censura social aún afectaba la producción de sus obras. En una entrevista con Strauss sobre la censura de *La ley del deseo*, Almodóvar explica que la censura no ha desaparecido totalmente:

Strauss: Do you think the difficulties you had in financing the film were due to a certain moral censorship?

Almodóvar: Absolutely. There is no longer any official censorship in Spain, but moral and economic censorship still exist and I felt them keenly while making *Law of Desire*. It's the key film of my career. The silence was significant. The subject of the film discomfited the members of the commission for the advance...

If the film failed, my brother and I would have gone bankrupt. (64)

Las consecuencias económicas fueron una consideración para los directores de la Movida porque al no existir la censura oficial, la autocensura y la censura de la sociedad eran las que dictaban los temas de las películas. Los directores necesitan dinero para crear películas, por tanto ellos tienen que considerar a la audiencia y sus expectativas. Almodóvar, en contraste, ignora las normas de la sociedad y la falta de apoyo a su trabajo. Después de la muerte de Franco y la apertura que vino con la desaparición de la censura oficial, el director manchego creó su cine como quiso, sin pararse a pensar en la censura del pasado.

En *La ley del deseo*, como en *Matador*, Almodóvar explora una nueva interpretación de la masculinidad que puede ser aplicada a las mujeres, a los homosexuales y a otros sujetos. Sin

embargo, la variedad de personajes que floreció en el cine de la época posterior a la dictadura no significó que ya no existieran prejuicios por parte de la sociedad contra grupos que habían experimentado la censura antes. Que el público se identificara todavía con las normas de la dictadura y no fuera al cine a ver películas de Almodóvar —debido a que su tratamiento de los homosexuales no se alineaba con las normas sociales— nos ofrece el tipo de prejuicios que existían durante los años 80.

Ignorando a aquellos que eran críticos con la homosexualidad, en *La ley del deseo*, los personajes principales son Pablo, un director homosexual, uno de sus amantes-- el antagonista Antonio-- y la hermana de Pablo, Tina, una persona transgénero. Tina cambia su sexo para rendirse a los deseos de su padre, y por su propio deseo de estar con él. Tina tiene una hija, Ada, con otra mujer (de cuando se llamaba Tino y vivía como hombre). Cuando se le preguntó a Almodóvar sobre su decisión de darle el papel a Bibi Andersen (una actriz transgénero) del rol de la madre biológica de la niña, mientras Carmen Maura hacía de hermana transgénero en la película [Figura 4], Almodóvar respondió: "For me Bibi is a woman and I've always known her as a woman. Cinema is representation in all senses of the term and it's through this representation, not through a documentary process, that I arrive at the truth of reality" (Strauss, 71). El director demuestra su compromiso con mostrar sus personajes tal como son. En este caso, Bibi Andersen es una mujer porque ella se siente como mujer. Aunque la sociedad no siempre acepta este hecho, el cine de Almodóvar permite la fluidez de género y la falta de estereotipos.



Figura 4. Bibi Andersen como madre de Ada, y Tina (Carmen Maura), padre biológico de Ada.

Además de batallar contra los estereotipos, Almodóvar es notable en sus intentos a representar a los personajes como personas que pueden actuar, sin importancia al sexo, ni el género, ni la experiencia. Ninguna característica importa demasiado al director manchego; si al narrar una historia cree que determinada persona es adecuada para el papel, él va a escogerla. En sus propias palabras:

I believe human beings have several characters within them, masculine and feminine, good and bad, martyrs and lunatics. I didn't want a real transexual for the transexual in *Law of Desire*, but an actress who could interpret a transexual. This is very difficult to do because a transexual won't show his femininity in the same way as a woman. A woman's femininity is much more relaxed and serene. I was interested in a woman showing the exaggerated, tense and highly exhibitionist femininity of a transexual. (Strauss, 71)

Esta cita es controvertida porque Almodóvar está usando las mismas etiquetas de género que en teoría intenta eliminar. Según él, un transexual no puede hacer su rol porque es demasiado

autoconsciente, pero este comentario es un estereotipo peligroso. Decir que una mujer tiene una feminidad más relajada también es una suposición de género. Aunque se supone que Almodóvar busca eliminar la rigidez del género que hay en la sociedad española, esta cita demuestra que todavía conserva algunos rasgos de un concepto de género más tradicional. La cita muestra en Almodóvar una reducción binarista, cambiando lo que está asociado con la masculinidad en España, y una relación con el machismo que peligrosamente se asemeja al machismo y la masculinidad, que son, en principio, excluyentes. El machismo significa un compromiso con el dominio de los hombres y todo lo asociado a la virilidad, mientras que un ser masculino puede demostrar características independientes de ser hombre.

Mientras que la película *La ley del deseo* no tiene una percepción de género perfecta, hay progreso en el cine de Almodóvar en términos del reconocimiento de la fluidez de género. En los primeros planos, Almodóvar demuestra la fluidez de género y su actitud sobre los comportamientos sexuales de sus personajes. Los protagonistas son Pablo, un director de cine, sus amantes, Juan (que muestra el mismo interés por Pablo) y Antonio (que está obsesionado con Pablo), y su hermana (Tina, una actriz). Pablo está obsesionado con Juan y necesita su amor. La lucha por amor dentro del triángulo de Juan, Pablo y Antonio es un anti-estereotipo de un triángulo típico, pero Almodóvar demuestra la posibilidad de existir y prosperar fuera de las normas con esta relación. “The manner in which the film positively endorses the love story between Pablo and Juan presents a definitive challenge to the institutionalized and religiously accepted configuration of couples along heterosexual lines” (Matz, 48). *La ley del deseo* hace patente una aceptación de la hermosura del amor entre hombres.

La hermosura de este amor no es el único tema en *La ley del deseo* en términos de relaciones personales. También, existen conflictos entre los personajes, pero, sobre todo, consigo

mismos. “With its seriocomic treatment of incest, transexuality and homosexual romance, *La ley del deseo* solidified the director’s growing appeal, able to bridge the gap between art and/or cult film audiences and a mainstream, commercial public” (Vernon, 11). Con temas considerados “extremos” o “diferentes de lo normal”, Almodóvar capta la atención de una audiencia que anteriormente no podía ver una pareja homosexual o el placer que puede existir entre dos hombres. También, la actriz que interpreta a Tina legitima su identidad como una mujer porque el director la considera ya de por sí una mujer a la que la audiencia está acostumbrada a ver en el cine y en la calle. Esto presenta un problema en la película, de hecho, porque aunque Almodóvar defiende su decisión de seleccionar a una actriz cisgénero para el papel de Tina, una mujer cisgénero no entiende completamente la vida y la lucha de una persona transgénero.

Además del conflicto interno de Tina, la historia del amor entre Pablo y Juan conmovió a la audiencia y puso de relevancia a una pareja que tradicionalmente no disfrutaba de un espacio público. Martínez-Expósito explica que la película, “though retaining the tragic gesture, did so from a gay position, while at the same time rejecting any display of self-pity” (3). Esta falta de lástima nos indica la representación normativa de una pareja gay, que encuentra y pierde el amor. En la película, no se ve ningún rechazo por parte del público ante el hecho de ser gay ni una reacción negativa dentro del seno de la familia. Esta falta de rechazo es una idealización, porque en realidad, siempre hay personas que se muestran críticas (bien sean heterosexuales o homosexuales), y, de este modo, *La ley del deseo* representa un mundo donde la lástima no es necesaria para el avance social. La película no quiere compasión, sino reconocimiento de la lucha que los homosexuales y personas transgénero están librando ante la norma.

Los temas que solían ser reservados sólo para las relaciones heterosexuales durante la dictadura ahora se ven representados en las películas de Almodóvar, especialmente en *La ley del*

deseo. El triángulo de amor entre Pablo, Juan y Antonio está representada de una manera explícita, con la desnudez completa y sexo intenso y romántico, pero también con dificultades y corazones rotos.

Aunque Almodóvar es reconocido como un director de mujeres, su trabajo con los hombres muchas veces es novedoso e impactante considerando su representación atrevida de la homosexualidad en la época en la que escribe. *La ley del deseo* y *Matador* fueron creadas sólo una década después de la muerte de Franco, por tanto uno puede considerarlas como un esfuerzo para minar la política cultural conservadora del régimen, centrándose en la sexualidad homosexual y resaltando representaciones de la fluidez del género. Esta ruptura es indicativa de una nueva masculinidad y una nueva visión de España.

Capítulo 3 Más allá del binario

I remember in *Law of Desire*, where I played a homosexual, that people were more upset that I kissed a man on the mouth than I killed a man. It's interesting to see how people can pardon you for murdering a man, but they can't pardon you for kissing one.
~Antonio Banderas²³

La homosexualidad y la heterosexualidad no capturan todas las identidades sexuales posibles de las personas. Es decir, hay varias identidades sexuales, lo cual significa que no hay una dicotomía que pueda encasillar a todas las personas. La mayoría de la literatura e información sobre las personas que identifican como queer junto con las relaciones queer es relativamente nueva, porque las leyes sobre el tratamiento de estas personas y el reconocimiento de su identidad en la sociedad son también nuevas, aunque es probable que la identificación haya existido por siempre. Películas como *Mi Querida Señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), sobre una persona que busca la felicidad después de darse cuenta que su sexo no es lo que pensaba, abrieron puertas para otras obras de temática similar en el cine y la literatura de España. Más importante, sin embargo, estas nuevas obras difundían aceptación en vez de rechazamiento de las personas queer. Este capítulo se enfoca en tres aspectos del desarrollo del cine de España de los años 1940-1987, más allá de la dicotomía heterosexual u homosexual. Primero, destaco el cambio en el estilo cinematográfico a través del cambio político en España y en el mundo; después, exploro teorías contemporáneas sobre la identidad, el cuerpo, la sexualidad y las relaciones entre personas queer; finalmente, usando las películas de Almodóvar *La ley del deseo* (1987), *Entre tinieblas* (1983) y *Laberinto de pasiones* (1982) como ejemplos de discusión, investigo las consecuencias del cine almodovariano durante su tiempo de producción junto con su efecto en la sociedad, especialmente en el tratamiento de las personas y relaciones queer.

²³ Wieselmann, Jarret. "Antonio Banderas: 'Sex Scenes Never Get Easier'" *Page Six*. Pop Wrap. 29 June, 2009.

Historia de la política queer

La vida de las personas queer era predominantemente escondida y oprimida hasta la Movida en España. El concepto de un ‘espacio queer’ es relativamente nuevo y, según Rosalía, el espacio queer es distinto al espacio homosexual porque es:

un espacio interdisciplinario y dialógico de reflexión y análisis; un espacio raro, de difícil encasillamiento; un espacio movedizo, múltiple y diverso, en el que...se aboga por deconstrucciones de identidad y el desmantelamiento de las categorías de género, pero en el que, en otros, por el contrario, se reivindican y estudian las codificaciones identitarias, y, en otros, se plasman teorizaciones que expresan una (auto)crítica de los estudios queer y propuestas para nuevas direcciones y líneas de investigación. (1-2)

La distinción que Rosalía hace en explicar la identidad queer es crucial para las personas queer y el entendimiento de quién pertenece a un espacio determinado. Como se vio en el primer capítulo de esta tesis, en España antes de La Movida, había muy poco espacio para expresarse fuera de las normas sociales. De hecho, “the oppositional pairs male/female, heterosexual/homosexual, must remain well-defined and carefully contained for fascism to successfully carry out its ideological and political programs” (Pérez-Sánchez, 11). Para el orden social que Franco quería, era muy importante que la sociedad definiera lo que era aceptable (la heterosexualidad) y lo que era prohibido (la homosexualidad). La dictadura franquista se cimentaba en una moral católica, de profunda tradición homofóbica. El rechazo católico a la homosexualidad es uno de los muchos rasgos que conforman la identidad que el franquismo intenta reconstruir, una identidad tradicional española que se había perdido en el progresismo de la república. Sin embargo, no

había más categorías que esta dicotomía y ciertamente no había posibilidad de existir entre las líneas de la dicotomía. Los que se identificaban como transexual o transgénero, bisexual, o con otros matices, eran por lo tanto marginados y vistos como criminales.

Ya que los estudios dominantes españoles enfocaban por la mayoría en los hombres, en particular, la asociación entre los homosexuales masculinos y el comportamiento femenino era problemático. Refiriéndose a los hombres y a la masculinidad durante la dictadura, Pérez-Sánchez nota que: “In the Francoist imaginary, being marginalized, segregated to a passive role, meant that the nation was being placed in the same position as women” (13). La prioridad en el régimen de Franco era la fuerza del país, la apariencia de hombres sin debilidad (es decir, sin rasgos de un comportamiento ‘femenino’) y las mujeres en sus propios roles. La idea de tener a hombres actuando como mujeres era inimaginable. En el Capítulo 1, discutí la idea del hombre varonil que tiene que ver también con la idea de la repoblación del país después de la Guerra Civil. En aquella época las familias tenían 6 o 7 hijos, y un hombre homosexual, según la lógica de la Falange, no producía descendencia y, por tanto, resultaba inútil para la misión repobladora.

Además del deseo de repoblar España, el rechazo de la pasividad y la falta de atención a las mujeres se reflejaba en la Sección Femenina. El miedo de ser débil o aparecer débil es discutido por Eisenstein, quien dice que “constructions of masculinity and femininity build nations, and masculinity depends a great deal on silencing and excluding women... Gender borders are fragile and cannot take too much shaking up. This fragility is why masculinity has to be continually positioned against homosexuality in the military, on the job” (133). La fragilidad de las fronteras de género era reconocida por el régimen de Franco, aunque esas fronteras representaban algo muy diferente que hoy en día. Para la dictadura, la fragilidad era algo que podía romper la imagen de fuerza de España, pero hoy, la fragilidad en cualquier sexo representa

la fluidez del género y la debilitación de reglas estrictas sobre cada categoría (si hay categorías). La idea de fragilidad se asocia con la vulnerabilidad. La diferencia entre el periodo actual es que el progresismo ha impulsado la creación de una sociedad inclusiva en la que todos aquellos que tienen un papel subalterno puedan formar parte de ella. El fascismo, en particular en su forma dictatorial, aspira a mantener esas estructuras de dominio.

Desde el comienzo de la dictadura, había reglas escritas que dictaban la vida privada para cada ciudadano, pero también había normas que influían la cultura de España. El gobierno franquista “imposed strict cultural censorship, united state and church, made the laws of the preceding democratic republic more repressive and unitive, and increased the reach of what became the most successful means of indoctrinating Spaniards in the ideology of... reducing women to a subservient position: the *Sección Femenina*” (Pérez-Sánchez, 21). Tal como se analizó en Capítulo 1, la Sección Femenina dictaba la vida social y laboral de las mujeres durante la dictadura, con un enfoque en enseñar a las mujeres cómo ser madre. No toleraba actos independientes ni ideas que iban en su contra. La censura de la vida social afectaba a personas queer en particular, porque no identificaban con los roles tradicionales que la política de Franco apoyaba e implementaba. Era necesario esconderse y suprimirse.

Hacia el final de la dictadura, había un conflicto entre las reglas del régimen y las normas sociales que tendían hacia una actitud y atmosfera más abierta. La sociedad queer nunca desapareció, pero la falta de aprobación, de hecho el castigo y la criminalización, del gobierno obligó a estas personas a la clandestinidad durante la mayoría de la dictadura. Los subversivos (en los ojos de Franco y su régimen) encontraban mentes y personas similares en organizaciones clandestinas. Su agencia fue reforzada por La Movida y la incorporación de su rol subversivo a

la sociedad. No fue de noche al día, pero la muerte de Franco abrió la puerta final para este grupo.

Las leyes sobre la persecución de los homosexuales y personas queer todavía existían y eran impuestas hasta 1981, seis años después de la muerte de Franco (Mira, 13). Sin embargo, la amenaza al régimen de Franco no estribaba en los individuos que se identificaban como queer, sino en la imagen del país al resto del mundo. Según Pérez-Sánchez, “Franco’s Spain in fact occupied a marginalized position in relation to the rest of the Western world for the duration of the dictatorship” (16). La marginalización tenía múltiples factores, pero los más notables eran los aspectos políticos e económicos. Políticamente, el resto del mundo (y especialmente los ganadores de la Segunda Guerra Mundial) no querían reconocer un régimen fascista. Económicamente, Franco adoptaba una política de autarquía²⁴, sin importación desde fuera del país (Pérez-Sánchez, 17). También, España era un país en vías de desarrollo, en reconstrucción y prácticamente sin industria.

Con la progresión de la dictadura, hubo cambios en el gobierno y en la oficina de censura, pero los años cincuenta eran particularmente importantes en la cronología de la censura. “La década de los años cincuenta ha venido siendo considerada generalmente por los historiadores cinematográficos como la etapa de la censura más negra española” (Pedrós-Gascón, 90). Dependiente del director del Ministerio de Información y Turismo, la rigidez de la censura cambiaba y fluctuaba. Las reglas reflejaban la actitud social y del gobierno hacia sujetos controvertidos. En los años cincuenta, Gabriel Arias Salgado luchaba por la eliminación de los besos en las películas junto con las sugerencias sexuales, tanto en las imágenes como en el discurso. Este ministro de Información y Turismo reflejaba la moral católica y la idea de la

²⁴ La autarquía se define como una “self-sufficient, self-capitalizing economy protected from outside competition by tariffs and administrative controls regulated by state intervention” (Carr and Fusi, 50).

decencia en el cine. Se enfocaba en las referencias a la homosexualidad, a la violencia sexual, al adulterio, a la virginidad o determinadas “efusiones pasionales” (Pedrós-Gascón, 90).

La dictadura evolucionaba de un régimen fascista en los años cuarenta hasta la llamada “dictablanda” a finales de los años sesenta y primeros años de los setenta. Durante el fin de la dictadura, Mira explica que “Spain was part of the ‘sexual tourism’ route for industrialized nations, in the same manner that Spaniards now consider Cuba a sort of sexual Paradise where ‘everyone is queer’” (303). Esta imagen de un paraíso sexual indica una fascinación con el poder de ser lo que uno quiera. La curiosidad y deseo de ver personas actuando de una manera diferente (en términos sexuales) capturaba la atención de turistas en Cuba y en España. La industria turística fue una necesidad económica por la potenciación de la industria del turismo de ocio: playa y sol. Aquí nace el “Landismo”, llamado así por el actor Alfredo Landa, pero fue cine en el que un español estereotípico (pequeño, moreno, y peludo) seduce a turistas escandinavas. Una razón por el desarrollo de la economía en esta época era el aumento del turismo. La apertura del turismo en España exponía la sociedad y el gobierno a las normas del mundo occidental. Turistas de sobre todo Escandinavia, Alemania y Francia empezaban a entrar a España y traían consigo nuevas costumbres. Los rasgos de la influencia de la iglesia entraron en conflicto con este nuevo turismo. “El arma decisiva que rompió definitivamente la estructura monolítica de los tabúes sexuales impuestos desde la Iglesia católica fue sin duda el turismo, el motor más importante y que con mayor celeridad motivó el cambio de los modos de comportamiento” (Martínez-Bretón, 87). El efecto era notable, pero gradual. La sociedad española gradualmente se movía hacia las costumbres de La Movida y lejos del país católico, rígido y sin expresión de identidad sexual. Martínez-Bretón explica que el destape, un tipo de cine erótico que explota el

desnudo femenino, de España y la apertura del turismo en los años 60 abrieron la economía de España también. Él dice que la apertura del turismo creó

Una dependencia económica a la que el Estado español no podía sustraerse, y en menor medida política, dado el deseo del Gobierno de mostrar ante el mundo una nueva imagen de España, más abierta, tolerante y moderna; al mismo tiempo, la afluencia de millones de turistas que pronto doblarían la población de nuestro país supuso un reflejo de la Europa más liberalizada. (87)

El aumento de la población del turismo resultaba en nuevas influencias culturales, por ejemplo una identificación sexual fuera de la normatividad establecida por la dictadura. Estas influencias se manifestaban en la sociedad española, pero especialmente en los temas del cine de Almodóvar, una década después.

Con la evolución de la sociedad española, el cine evolucionaba también, especialmente el cine de Almodóvar, quien cambiaba su estilo con el progreso social. La aceptación de la realidad de las personas queer era un proceso social. La Movida ayudaba mucho al sentimiento de confianza de estas personas queer, pero la relación entre las personas queer y la Movida era simbiótico, en el sentido que la Movida fue un movimiento que las personas ayudaban a crear. Después de la Movida, sin embargo, las películas de Almodóvar pierden su capacidad para escandalizar porque los temas dejan de ser radicales cuando se normalizan. Con la progresión de la sociedad a la aceptación de las personas queer, Almodóvar dejaba de crear obras con tanto sexo y cosas para sorprender. Es decir, “when watching Almodóvar’s films, chronologically, we cannot help but notice this change: men, women, transvestites, drug addicts and outrageous rape scenes tend to fade away along the years, and the need or the desire to shock the audience turns slowly into a more peaceful universe, ready to compromise and accept life as it is” (Matz, 4).

Con la progresión de una sociedad que anteriormente no podía aceptar características fuera de lo normal, el cine cambia otra vez para reflejar una cultura más progresiva.

Aunque los derechos civiles para personas LGBTQ han mejorado en los últimos veinte años²⁵, la identidad homosexual no se aplica a todas las personas queer; por lo tanto, los derechos y el reconocimiento de todas las personas queer tenían que desarrollarse por separado. El hecho de que Almodóvar pudiera tener personajes en sus obras con una identidad queer en una época inmediatamente después de la dictadura es clave porque las representaciones de las relaciones entre personas queer y la sociedad fomenta el entendimiento de sus luchas y la época en general, sobre todo porque pueden reflejar las actitudes del público.

Antes de la Transición, *Mi querida señorita* fue la primera película que no fue censurada por tener un cambio de sexo en la trama (Martínez, 84). La película *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959) había sido censurada por la representación de unos personajes masculinos que se visten de mujer. Los personajes de *Con faldas y a lo loco* no son queer, sino que manipulan el acto de vestirse como mujeres para escapar de la policía. Las tramas de estas películas son muy diferentes porque *Mi Querida Señorita* enfoca en una persona transgénero, mientras que *Con faldas y a lo loco* enfoca en unos hombres travestidos con un propósito que no tiene que ver con la expresión de su identidad. En este periodo anterior del destape y mayor aceptación de las personas trans, la censura eliminó la película por su contenido controvertido. Después de la muerte de Franco, emergen nuevas reglas, tanto oficiales como sociales, que permiten la creación de películas como las de Almodóvar, que tenían personajes transexuales, y personas queer, que no se identificaban con las normas anteriores.

²⁵ Las leyes que han pasado incluyen: la Ley de arrendamientos urbanos (1994) que da los derechos de reconocimiento a los homosexuales, y la Ley que legalizó matrimonio entre personas del mismo sexo (2005) y legalizó adopción por las parejas homosexuales. Es más, en diciembre 2016, una encuesta por BuzzFeed encontró que España es el país más tolerante con las personas transgénero (véase Feder 2016).

Aunque durante la Movida, no había mucho escrito sobre la teoría queer, más recientemente, Judith Butler ha emergido como una fuerza en el reconocimiento de la teoría queer. Butler escribe sobre la fluidez de género y las películas de Almodóvar reflejan esta noción. Los personajes transgénero, los homosexuales, y los que no actúan de la manera “típica” son centrales en las películas de Almodóvar. En su libro publicado en 2006, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Butler dice que el género es un “free floating artifice, with the consequence that *man* and *masculinity* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one” (6, énfasis mío). Aunque el libro es reciente, esta idea se aplica a todas las personas, independientemente del tiempo. Para ella el género es una construcción cultural que se asigna dentro de una estructura de poder. Es decir, es un mecanismo de dominación. El sexo y el género son, por tanto, distintos. El género es una serie de expectativas sociales que determinan la posición que ocupas dentro de la sociedad. Por otro lado, en el tiempo de la dictadura, cuando había reglas que prohibían la expresión de uno mismo, había personas que tenían que esconderse y suprimir su sexualidad de amenazas que no solo eran sociales. El privilegio de la expresión emergía del progreso de la Movida y la apertura de la censura después de la muerte de Franco. Aquellos que disfrutaban del privilegio eran aquellos que se encontraban dentro de una división de género normativo.

Aunque recientemente algunas leyes han cambiado a favor de las personas queer, en la época de la dictadura franquista, había muchísima represión de identidad sexual. Como Osborne ha explicado, “La ley 3/2007 del 15 de marzo de 2007, facilita el cambio de nombre y sexo sin necesidad de someterse a un proceso quirúrgico” (86). Antes de la muerte de Franco, las personas transgénero y homosexuales existían, pero necesitaban resistir y vivir en bolsillos de resistencia. Las personas que no cabían dentro de la sociedad según los valores de la dictadura

necesitaban aprender a sobrevivir en una versión de la verdad. Pero en los años 70 y antes, había poco espacio para expresarse a sí mismo en las normas ni en las leyes. Almodóvar escogió personajes que representaban una realidad que no conformaba con las reglas de la sociedad normativa española. Por lo tanto, el éxito de Almodóvar y su simbolización de la vida y las relaciones entre las personas queer era novedosa y única para la época.

El cine de Almodóvar

En *La ley del deseo* (1986), *Entre tinieblas* (1984), y *Laberinto de pasiones* (1983), Almodóvar subvierte las relaciones tradicionales entre hermanos, amantes y amigos. Es decir, explora las relaciones queer en estas películas, mientras representa identidades distintas y a veces escondidas o censuradas durante la dictadura. Así, en las películas de Almodóvar, no es necesario que uno se comporte en una manera u otra, uno puede ser lo que quiera.

En *La ley del deseo*, Almodóvar demuestra las posibilidades de estar fuera de los límites de la homosexualidad y la heterosexualidad con el personaje transgénero de Tina (Carmen Maura). En una película dominada por las figuras masculinas, Tina fue designada hombre al nacer, y decidió cambiar su sexo para complacer a su padre, quien era su amante, además. Un tema en la película ejemplificado por Tina es el deseo de ser deseado. Tina representa esta idea porque ella hace cosas extremas por el deseo de su padre. Después de aceptar su identidad verdadera y su transición, Tina fue abandonada por su padre porque él no la quería. Ella sufre porque, aunque su cuerpo ha cambiado para reflejar mejor su identidad, su padre todavía rechaza su amor.

La familia central en la película consiste en Ada, una chica jovencita, quien tiene probablemente diez años, su “padre” Tina y su tío Juan. Tina es el padre biológico de Ada, pero su madre biológica es desempeñada por una actriz, Bibi Andersen, muy famosa por su transición

a mujer. Almodóvar hace que su audiencia mire la fluidez del género y se enfoque en el rol de madre y padre en la película. Las decisiones directorales de Almodóvar resultan en una inversión de roles de género, con Tina como padre aunque ella es mujer. “Pablo and Tina, with Ada, form an ideal family. They’re the ideal father and mother, who have very little to do with what’s traditionally understood by father and mother” (Moore, 188). Diez años después, Almodóvar hace algo similar con los padres en *Todo sobre mi madre* (1999), en la que el padre biológico es una persona transgénero también. La repetición de la familia diversa en términos de género significa una dedicación de Almodóvar a representar a personas distintas de la heteronormatividad. Como se ha señalado en el primer capítulo, otra vez vemos cómo Almodóvar demuestra la multiplicidad de la maternidad y rechaza los estereotipos del pasado. En el cine de la dictadura, la maternidad era algo sagrado y había normas estrictas sobre su representación en las películas. En resumen, “Almodóvar’s early films represent a willed break with previous Spanish cultural modalities” (Vernon, 7). Tina cambia su sexo, pero ella enfatiza su cuerpo nuevo con comportamiento hiper femenino: “The Tina camp is an overblown version of femininity by emphasizing her physical gestures and the clothing she wears- short, tight, figure-molding clothes and stiletto heels” (Morris, 90). Así, ella enfatiza sus aspectos físicos femeninos a lo largo de la película. En la película, cuando Tina y Pablo vuelven de la discoteca, Tina le pide a alguien que le moje con una manguera de agua. En esta escena, ella está disfrutando la sensación del agua pulsando contra su cuerpo. La cámara está totalmente enfocada en ella, sus manos pasando por su torso y su cara en alivio y felicidad [Figura 5]. Sus gestos son muy sexuales y parece que siente una aceptación y placer por su cuerpo.



Figura 5. Tina (Carmen Maura) gozando en el agua.

Sin embargo, su transición no es sin obstáculos y sin pensar en su pasado. La percepción de su género no es estable todo el tiempo. Esta inestabilidad se manifestó al final de la película cuando los oficiales de policía le están abordando y ella le golpea a uno de ellos con la fuerza de su masculinidad anterior. Morris dice que Tina representa una “parody of normativeness” (92), lo cual significa que sus gestos exagerados enfatizan su falta de sentirse normal. Como es una parodia, hay un ejercicio consciente de subversión de lo normativo. Es más, demuestra, por un lado, que lo no-normativo puede convertirse en normativo y viceversa. Es decir, muestra las debilidades que la normatividad presenta y cómo sus límites no están tan bien definidos. Porque ella reconoce que no es una mujer en el sentido tradicional, lo compensa con un comportamiento exagerado. Así, intenta encajarse en la sociedad como una mujer, pero su pasado es ineludible. De esta manera, Almodóvar demuestra la complejidad de las personas queer, el deseo de expresarse tal como quiere, que ocurre muchas veces en sus obras. Por otra parte, Almodóvar da una voz a las personas queer que anteriormente no tenían la oportunidad de mostrar sus vidas y

sus complejidades, las cuales son variopintas también. Sin embargo, el hecho de que Almodóvar no contrate a una persona transgénero para el papel puede ser insultante. Con su decisión, Almodóvar puede ser criticado por una decisión que margina a las personas queer aún más.

Tina es una mujer maltratada por la vida, un tema que Almodóvar también refleja en sus personajes Yolanda (de *Entre tinieblas*) y Sexilia (de *Laberinto de pasiones*). Aunque las tres son hermosas y femeninas, descubren que no necesitan los hombres de la manera tradicional. Sus relaciones familiares y amorosas demuestran la independencia de estas mujeres, un tema prohibido durante la dictadura. Como se ha visto, muchas películas fueron censuradas durante la dictadura por tener contenido que demostraba la independencia de las mujeres, fuera de su rol en la casa. *Rinconcito Madrileño* (1936), que se discutió en el Capítulo 1, fue censurada por contar la historia de una mujer soltera. Almodóvar rechaza esta idea con estos personajes, pero de dos modos diferentes.

Uno de sus primeros largometrajes, *Entre tinieblas* (1983), es un ejemplo clave de cómo Almodóvar emplea a las mujeres en maneras totalmente distintas del cine franquista para demostrar la agencia, el poder y la libertad ausentes durante la dictadura. Almodóvar no sigue las reglas rígidas de la feminidad, impuestas por la Sección Femenina, en sus personajes. Tampoco crea personajes que representen la masculinidad tradicional del franquismo. Lo que sí hace Almodóvar es crear una nueva figura de mujer, que desafía las expectativas que se habrían asociado con la figura de la madre durante la dictadura. Según Paul Julian Smith, el título *Entre tinieblas* hace referencia a las *tenebrae*, que son “the days before Good Friday when candles are successively extinguished in church” (37), y el título es así una “reinscription of religious dynamics (of sacrifice and redemption) which will prove to be typical of the film as a whole” (37). La referencia a la religión en el título prefigura un tema religioso, o en este instante, una

parodia de religión. Aunque el escenario está en un convento, Almodóvar representa monjas lesbianas que usan drogas para escandalizar a una sociedad acostumbrada a ver las representaciones visuales de las drogas²⁶. Pero un convento también representa un espacio liberado de la presencia masculina, una sociedad utópica en la que no existen los hombres. Presentando a Yolanda, una cantante de cabaret, junto con las monjas de la orden Redentoras humilladas, esta película demuestra una sociedad nueva, muy lejos de la censura de la dictadura, pero que solo era posible debido a los cambios en reglas y la apertura pos-dictatorial. Es una sociedad nueva liberada de la presencia masculino (la dictadura), sin embargo, la dictadura está presente porque siguen estando dentro de un entorno religioso (dictadura católica).

La película empieza en el apartamento de Juan y Yolanda, dónde Juan tiene una sobredosis. Aunque parece ser accidental, Yolanda se siente responsable por la sobredosis porque ella le ha dado la cocaína a Juan. Por lo tanto, Yolanda huye de su apartamento sin llamar a la policía, e intenta volver a su carrera como cantante. Cuando la policía entra en su trabajo, ella vuelve a huir. Va a un convento de monjas, donde la Madre superiora le da la bienvenida con mucho entusiasmo porque, según dice, le encantan las personas con una historia de dificultades.

En el convento, la misión de la orden de las Redentoras humilladas es ofrecer a las mujeres un lugar para dormir y recuperar. Aunque el convento estaba antes lleno de prostitutas, drogadictas y asesinas, ahora tiene dificultades económicas y está vacía, exceptuando el cuarto de Yolanda. Cada monja tiene sus propios intereses para pasar el tiempo: Sor Perdida cuida a los animales en el convento, como gallinas y un tigre (que considera ser su hijo); Sor Rata es una escritora del pseudónimo Concha Torres, y escribe libros eróticos sobre las vidas de los

²⁶ Almodóvar ha creado otras películas que usan la religión en una manera escandalosa. *Mala Educación* (2004) se trata de una escuela religiosa de curas pedófilos y *Todo sobre mi madre* (1999) tiene una monja (Penélope Cruz) seropositiva y embarazada de su amante transgénero.

habitantes y visitantes del convento; Sor Estiércol está consumida por pensamientos sobre la penitencia y el autosacrificio porque ella asesinó a alguien antes de convertirse en monja, y entre alucinaciones de ácido, ella es una cocinera; Sor Víbora ayuda al cura, haciendo vestidos para las estatuas de la Virgen María. Su pecado es su amor por el cura, quien no puede amar a nadie, sino a Dios. Finalmente, la Madre superiora es una lesbiana drogadicta que quiere ayudar a las mujeres en necesidad, aunque admite que “De admirar a ellas tanto, me convertí en una de ellas”.

En el convento, Yolanda pasa el tiempo leyendo el diario de su novio muerto. La Madre superiora está enamorada de Yolanda, y comparte heroína y cocaína con ella hasta que Yolanda decida que las dos deben dejar de abusar los drogas. A pesar de la crisis económica del convento, las hermanas deciden dar una fiesta de cumpleaños para la Madre superiora. Yolanda le canta para celebrarle. Al fin de la celebración, la Madre general anuncia que el convento va a cerrar inmediatamente. Sor Perdida huye a su pueblo y deja su tigre, su “niño”, a Sor Víbora y el cura. Ellos deciden formar una familia con el tigre como su hijo propio. Sor Rata y Yolanda se van y solo se queda Sor Estiércol para consolar a la Madre superiora, quien sufre sin Yolanda.

Entre tinieblas se trata del rol subversivo de la maternidad en casi todas de las monjas. Es decir, el modelo de familia está subvertido porque no hay hombres. En una sociedad como el convento solo puede haber madres. Sin embargo, hay fallas en el rol de las madres, no se comportan como la madre normativa del franquismo. Aunque no hay madres biológicas en la película, las relaciones entre personajes aparecen como relaciones maternas. Las expectativas durante la dictadura para una madre no están presentes en las películas de Almodóvar en general, y *Entre tinieblas* no es excepción. Primero, la Madre superiora es por la función de su oficio una madre al convento y para las otras monjas, pero también ella es una madre a las visitantes al convento. Hay algunas menciones de la relación entre ella y una de las visitantes al convento, y

la audiencia puede inferir que había relaciones sexuales entre ellas. La idea de una figura materna que tiene relaciones íntimas con otra persona, especialmente una chica joven, hubiera sido completamente prohibida en los años de la dictadura, porque es un incesto simbólico. Esta relación entre Yolanda y Madre superiora es importante a la película porque demuestra la sexualidad de una figura materna, pero además, muestra la sexualidad de una mujer que no debe tener ninguna sexualidad.

Además de la relación romántica entre Yolanda y madre Superiora, hay varias conexiones en la película que son fuera de lo normal, y no solo en un sentido romántico. Por ejemplo, la adopción del tigre como el niño de Sor Perdida representa una relación atípica. El tigre es la única entrada de una figura masculina en el convento. Porque él está en una caja, representa el deseo de cubrir y oprimir la influencia masculina en el convento, excepto la cura. La representación de la masculinidad en la forma del tigre demuestra la ferocidad de los aspectos masculinos y quizás los intentos predatorios. Con respecto a Sor Perdida, Moore nota que ella “is an uncomplicated nun who would make a great mother and housewife, but since she isn’t, she incorporates those characteristics into her role” (Moore, 74). Ella quiere ser madre, pero su posición como monja prohíbe la maternidad en el sentido tradicional. En vez de tener hijos, ella tiene su tigre-niño. *Entre tinieblas* está llena de relaciones prohibidas, pero son las relaciones que se ubican fuera de la heterosexualidad que son queer. La manera en que Almodóvar presenta sus vidas, sin embargo, demuestra la importancia de la aceptación de estas relaciones.

Aunque la aceptación en el público de las relaciones queer mejoró durante la Movida, las relaciones queer todavía eran novedosas en *Laberinto de pasiones*. Un año antes del estreno de *Entre tinieblas*, *Laberinto de pasiones* estableció un patrón de Almodóvar en las relaciones queer. *Laberinto de pasiones* está enfocado en Sexilia o “Sexi” (Celia Roth), una persona famosa

que es adicta al sexo. Su ninfomanía es irónica porque su padre es un doctor asexual de fertilidad. El padre no tiene interés en el sexo, pero su carrera se trata del sexo de otras personas. La película se centra en la relación entre Sexilia y Riza, el hijo gay del Emperador de Tirán (un lugar ficticio del Medio Oriente). En una de las primeras secuencias de la película, y antes de conocerse, Sexilia y Riza están caminando por separado en la ciudad. El ángulo de la cámara y los primeros planos demuestran con detalle las entrepiernas de los personajes que Sexilia y Riza ven. La sugerencia sexual obvia prefigura algunos temas de la película, por ejemplo la confusión de sexualidad de Riza y la obsesión con orgías por Sexilia. Sexilia, la ninfómana, alardea sobre la necesidad de tener muchos hombres para estar satisfecha y así representa un nuevo modelo de mujer con nuevas libertades, desafiando las normas patriarcales de la dictadura franquista. Es decir, los dos están buscando a amantes en el centro de Madrid, y los dos tienen sexualidades fuera de la heterosexualidad tradicional, sin caber en una categoría u otra. Sexilia necesita más de una pareja para estar satisfecha y Riza experimenta con un hombre y una persona travesti, Sadec y Fabio (respectivamente), pero no siente satisfacción hasta que se conecta con Sexilia al final de la película.

Sexilia y Riza, quienes eran amigos de la niñez, se conocen otra vez cuando Riza, disfrazado como “Johnny”, está cantando en una banda punk. Esta noche, ellos se enamoran, pero no tienen relaciones íntimas. Ellos buscan una relación diferente, sin el sexo como el enfoque. El desarrollo de su amistad representa una relación nueva y diferente para los dos. Vemos una relación que es heterosexual entre ellos por la mayoría de la película, y aunque los dos personajes están obsesionados con el sexo, no tienen relaciones íntimas hasta el final cuando huyen de Madrid.

Tanto Yolanda como Sexilia siente la necesidad de huir de sus problemas y buscar una vida diferente. Yolanda cree que ha matado a su novio y necesita la ayuda de las monjas. De una manera similar, Sexilia no tiene satisfacción con su vida cuando solo tiene una pareja. Ella huye de las restricciones de la sociedad y rechaza la idea culturalmente dominante de tener solo una pareja. Aunque Sexilia se identifica como heterosexual, está obsesionada con el sexo y tiene orgías para buscar satisfacción libidinal. Sexilia necesita a Riza, que se identifica como homosexual, para encontrar esta satisfacción al final de la película. No es sólo que Sexilia necesita de muchas parejas, sino que para excitarse necesita también una mediación de una sexualidad que no responde tampoco a una heterosexualidad. Parece que lo que excita a Sexilia es el deseo sexual en sí, sin barreras, que no es sólo la cantidad, sino un deseo que va más allá de la atracción a una sola persona. A diferencia de muchos personajes que luchan por la normatividad, Sexilia y Riza están buscando un lugar para ser diferentes y felices, sin la rigidez de la sociedad y la falta de aceptación. Ellos se huyen de Madrid por avión y finalmente tienen sexo porque se dan cuenta de su amor romántico. Es decir, al final terminan como pareja, cayendo en cierta normatividad. Por otro lado, Yolanda necesita la ayuda de la Madre superior para buscar su independencia, pero ésta tiene motivos ocultos, ya que está enamorada de Yolanda. Al final, Sexilia y Yolanda tienen encuentros queer y descubren su felicidad, aunque Yolanda rechaza a la madre Superiora para buscar su propio camino.

Como Butler ha dicho, la performatividad de género puede determinar la vida de cada persona. Es decir, cada persona debe tener la capacidad de determinar su género, si quiere, sin las presión social. El género es fluido y una persona puede tener características masculinas y femeninas, sin una etiqueta definida. Individualmente, Riza y Sexilia tienen sus propios problemas y encuentros queer, y ellos sienten esta presión de identificar con una sexualidad, sin

la capacidad de tener fluidez. Mientras Riza está en Madrid, él siente la necesidad de estar disfrazado, llevando una peluca y gafas. Fabio, un joven y drogadicto, es el primer amante de Riza. Con la ayuda de Fabio, Riza convierte su apariencia en un estilo “punk”. Fabio juega el rol de ángel que está en todos los cuentos de iniciación (Moore, 44). Fabio encuentra a Riza y le presenta al mundo de la ciudad. Al cumplir este rol, Fabio muestra que los hombres pueden tener características maternas como la voluntad de ayudar, un interés en maquillaje y un conocimiento de la ropa y moda del tiempo. Así, la atribución de este rol de mentor materno a Fabio representa una inversión de los papeles de género.

Fabio [**Figura 6**] representa, precisamente, la normalización de una cultura subversiva. Él ayuda a Riza a encontrar un nuevo estilo, punk, para su nueva identidad. Sus pantalones ajustados, de colores brillantes, y su pelo extravagante es parte de su rendimiento de identidad como persona queer. “Punk's philosophy, 'Anarchy is the key; do-it-yourself is the melody' and punk's minimalism... This signified the beginning of a process that permanently undermined the validity of binary oppositions” (Toribio, 277). Almodóvar captura la esencia de La Movida con Fabio—un personaje punk, gay, y sin miedo de expresarse a sí mismo. Él, y personas como él, fueron censurados y oprimidos por la mayoría de la dictadura. En la película, él es abiertamente sexual con Riza y otros personajes, animándoles a aceptar quiénes son: en conversación, él anuncia sus intenciones a Sexilia, y al dar su información al camarero para conocer a Riza. Durante la dictadura, el comportamiento de Fabio habría sido imposible y además ilegal por el miedo de aparecer débil como un país, pero después de la muerte de Franco, finalmente las personas queer tuvieron el espacio de salir de sus escondites y abrazar sus identidades.



Figura 6. Fabio (Fabio McNamara) y compañera (Alaska), mostrando la estética punk de la Movida.

La aceptación de su identidad es un privilegio que antes del comienzo de los eventos de la Movida era mucho más difícil, pero no imposible. Fabio ha abrazado su ser queer, que quizás es indicativo de la Movida y la aceptación de las identidades queer, pero quizás su aceptación ayudaba con la aparición de la Movida. Es evidente en la escena cuando hay un director, el propio Almodóvar representándose a sí mismo, y Fabio es Fabio McNamara, representándose a sí mismo también, quien está dirigiendo a Fabio para una fotonovela. Durante la escena, Fabio tiene un taladro, lo tiene el director, un asesino sádico que lo quiere matar, que él usa de una manera muy sexual [Figura 7]. Fabio está llevando ropa interior negra con una chaqueta de pelaje. Su maquillaje es exagerado e imita a David Bowie, con sangre falsa y sombra de ojos, algo asociado con aspectos femeninos. La representación de este personaje demuestra la agencia de personas que no reflejaban claramente la dicotomía masculino-femenino durante La Movida. Fabio tiene mucha confianza en la película y de hecho, ayuda a Riza a encontrar el sentimiento de confianza en su identidad queer, *punk*, y fuera de “hijo de emperador” tradicional.



Figura 7. Fabio (Fabio McNamara) y el director (Pedro Almodóvar).

De una manera similar en que Fabio es un hombre anti-estereotipo, Yolanda es una mujer anti-estereotipo de la dictadura por su individualidad y acciones. Es el opuesto de cómo una mujer debía ser según la Sección Femenina, que Clavero Nuñez resume bien: “Francoist marriage manuals suggested that a perfect *casada* must combine the roles of a woman (happy, tender, and compassionate by nature); selfless companion to husband; tireless homemaker; and ideal mother” (53). Yolanda, en cambio, desafía las normas sociales y, a diferencia de los protagonistas del cine franquista, vive sin marido, niños o responsabilidad. Yolanda, antes de ser cantante, era una profesora de ciencias, indicando su inteligencia y habilidad de tener trabajo fuera de ser madre en una casa. Ella tiene independencia económica y, cuando necesita ayuda, la pide del convento. Está totalmente independiente de los hombres y, aunque tuvo una relación con Juan, huye de la situación a la salvación de las monjas. De hecho, ningún personaje en *Entre*

tinieblas está casado, y uno de los mensajes de la película es la fuerza de estar sin los hombres y encontrar su propio camino en la vida. Esta soledad no significa la felicidad inmediatamente, pero la película sugiere que estar casado no implica la felicidad tampoco y que hay distintas maneras de encontrar éxito en la vida.

Almodóvar tenía que rechazar las normas de la sociedad que no aceptaba todavía la legitimidad de “queerness.” Sus ideas estaban en contra del sistema franquista que no hubiera apoyado los sentimientos masculinos, los feministas y la maternidad nueva. Sus obras demuestran la importancia de la representación de las personas queer, que no tenían voz antes. Yolanda, Fabio y Sexilia- no sólo presentan anti-estereotipos de los roles de género tradicionales, sino que también contribuyen a la creación del espacio queer dentro del tejido social de las películas.

Conclusión

“What I would say is that if cinema forgets women, it forgets life itself. Men carry epic [films] and other things, but without women, you deny yourself access to a treasure trove. They carry reality.”
~Almodóvar²⁷

Históricamente, hay una progresión desde el concepto de maternidad impuesto durante la dictadura y el que Almodóvar representa en su cine, así como hay una evolución de la actitud machista a partir de la Guerra Civil hasta la masculinidad tal y como es representada en el cine de Almodóvar. Las personas que no entran dentro de este tipo de clasificación binaria de género, sin embargo, no tienen una historia completa porque éstas no tenían la capacidad de tener una voz dentro de la sociedad hasta la muerte de Franco. Esta tesis intenta paliar la falta de atención hacia este grupo, al menos hasta que la Movida abrió las puertas a una sociedad anteriormente oculta y sin espacio para expresarse. Si no hubiera habido tanta opresión y censura durante la dictadura, España no habría tenido un cine tan censurado. Además, sin esta censura, argumento que Almodóvar no habría tenido una audiencia ni el deseo de crear obras que contradijeran las normas y leyes oficiales del pasado. El cine de Almodóvar—que representa la maternidad con una prostituta, la masculinidad con un torero que tiene miedo de la sangre, y a las personas transgénero que pueden ser madrinas y madres—es paradigmático de una época nueva del cine. Esta época nueva marca la distinción entre la rigidez del régimen franquista y la desnudez, la libertad sexual y los derechos de los homosexuales que están presentes en las películas de Almodóvar.

Utilizando *Julieta* (2016) como un punto de contraste, aplicaré el análisis presentado en los capítulos anteriores para demostrar cómo el período de la Movida fue esencial para la

²⁷ Collin, Robbie. “Pedro Almodovar on new film Julieta, turning down Meryl Streep and the 'dictatorship of the politically correct'.”, *The Telegraph*, August, 2016, p.1.

creación de las películas de Almodóvar. Como se ha explicado a lo largo de la tesis, los aspectos de la feminidad, como la identidad sexual en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y la maternidad en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) son indicativos de una actitud rebelde por parte de Almodóvar, aunque todavía presentan aspectos que refuerzan los valores franquistas. También ciertos aspectos de la masculinidad, como la aplicación de rasgos masculinos a ambos sexos en *Matador* (1986), y la fluidez de género en *La ley del deseo* (1987), han dado forma a estas películas y, así, han hecho del cine de Almodóvar un cine personal e inimitable. Incluso treinta años más tarde, como se verá, gran parte de *Julieta* es un retorno a este período elemental. El director admite que no podría crear las películas que ha creado, incluso si lo intentara hoy, y ciertamente no podría haberlas hecho mucho antes debido a las reglas que restringieron el cine durante la dictadura. Utilizando *Julieta* como una pieza reveladora de su cine más reciente, compararé a continuación la manera en que esta película mantiene el compromiso de Almodóvar con este período turbulento, progresivo y libre de censura, para demostrar la dedicación de Almodóvar a la cuestión de la fluidez de género y los rasgos no binarios que presentan las personas.

Almodóvar creó un nuevo tipo de cine que encapsula la fluidez de género y la esperanza de crear un mundo sin categorías rígidas para cada persona. Aunque Almodóvar es un producto de la Movida, influenciado por la estética punk y la música rock, las películas de los años 80 de Almodóvar tratan temas que se extienden más allá de la Movida. El director manchego selecciona los ejemplos más convertidos, como unas monjas drogadictas en *Entre tinieblas*, para enfatizar la libertad del momento y la ridiculez de la Iglesia de España. La Movida fue un momento histórico en el que había más libertad y la gente hacía cosas que antes no se permitían, cuando, por fin, cualquier persona podía ser lo que quisiera. Lo que me interesa es investigar por

qué Almodóvar escogió sus temas, y por qué durante este tiempo. Es crucial que Almodóvar produjera estas películas en los años ochenta porque, durante la dictadura, e incluso en la “dictablanda”, no existía un espacio cultural sin el permiso de la Oficina de Información y Turismo (que estaban en cargo de la censura).

Casi 40 años después de la abolición de la censura oficial, su trabajo más reciente, *Julieta* (2016), basado en una serie de tres novelas escritas por Alice Monro²⁸, demuestra la turbulencia de los años de la Movida y los prejuicios que todavía existen entre los partidarios de Franco y sus políticas. Es notable que durante la Movida no toda la gente creyera en una nueva forma de vida. Había gente que seguía a los políticos de la dictadura, influidos por la Falange y la Sección Femenina. *Julieta* tiene momentos en que muestra la Movida como un *flashback*, pero más que nada, refleja la idea de cómo la maternidad evoluciona constantemente, y de que no es necesario estar en casa todo el tiempo para ser una buena madre. También, las influencias masculinas han evolucionado en la película, demostrando que los hombres pueden tener debilidades.

La película empieza con Julieta (Emma Suárez), que es la madre para Antía (Blanca Parés) -quien ha abandonado su familia para empezar de nuevo y dejar atrás su pasado. Después de muchos años sin Antía, Julieta empieza a escribir en un diario sobre la vida de su hija y todos los secretos que Julieta ha guardado de ella durante su vida. La mayoría de la película es un *flashback* de la vida de Julieta, empezando cuando conoció al padre de Antía. El hecho de que Almodóvar regrese a los años ochenta es indicativo de su comodidad y éxito con esta época. Asimismo, ahora puede mirar ese periodo de la historia de España desde otra perspectiva, ya instalado en una España moderna, neoliberal, miembro de la unión europea, que ha

²⁸ Almodóvar ha escrito otros guiones adaptados de novelas. *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* (2011), por ejemplo, son dos ejemplos de películas que originalmente eran cuentos. Almodóvar tiene un gusto por representar la realidad en su cine, entonces las novelas que él escogió son indicativos del tipo de realidad más influyente en sus ojos.

experimentado grandes avances en el reconocimiento de los derechos civiles del grupo LGBTQ. Es decir, la vuelta a los años 80 (otra vez), casi 40 años después, representa que Almodóvar todavía puede ver la relevancia de la época. El tiempo era turbulento, pero finalmente, la gente ha logrado la libertad de expresión en términos de fluidez de género, y también en sus vidas personales. Las madres podían tener una carrera profesional y todavía ser una buena madre. Los hombres podían tener miedo a la sangre, y no se les quitaba su masculinidad. Además, las personas transgénero encontraban un espacio en el cine en el que eran representadas como protagonistas con emociones, ambiciones y objetivos. Aunque había resistencia, lo que significaba que no todo el movimiento se desarrolló sin obstáculos, los éxitos son los recuerdos más fuertes, lo que se aprecia en el hecho de que Almodóvar regrese a la Movida.

El *flashback* en *Julieta*, sin embargo, no representa a los personajes (como Julieta y Xoan, marido de Julieta y padre de Antía) vestidas igual que durante la Movida. Las mujeres en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* están vestidas en ropa usada, aparentemente sin preocuparse por la marca ni la calidad. En contraste, las mujeres en *Julieta* tienen ropa de diseño [Figura 8]. Este hecho refleja una idealización del pasado porque el director se acuerda de la Movida con cariño, expresado por los personajes y cómo se visten en *Julieta*, en vez de cómo lo hacen en *Pepi, Luci, Bom*. El vestuario, que es mucho más bonito en comparación con la realidad durante la Movida, representa una falta de conexión entre Almodóvar y la realidad de la producción de sus obras más tempranas. Sin embargo, el regreso a esta época demuestra su fascinación con un momento en que todo estaba cambiando.



Figura 8. La ropa de Bom (“Alaska” Olvido Gara), Luci (Eva Silva), y Pepi (Carmen Maura) en comparación con la ropa de Julieta (Adriana Ugarte).

La marca de Almodóvar más obvia en la película es su enfoque en las mujeres y la atención especial que presta a las madres y a la maternidad. Rossy de Palma, una actriz favorita de Almodóvar (ella aparece en *La ley del deseo* [1987], *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [1988], *Átame* [1989], *Kika* [1993], *La flor de mi secreto* [1995], *Abrazos rotos* [2009] y *Julieta*), encarna la figura de madre y mujer de la época anterior. Su personaje, Marián, demuestra la persistencia de las normas de la dictadura y la resistencia hacia actitudes nuevas, asociadas con la Movida. Marián demuestra los ideales de la Sección Femenina, como el compromiso con el trabajo de la casa y la importancia de tener marido y de respetarlo ante todo, aunque este lo quiera o no. En particular, Marián se enfoca en el énfasis en la familia como un trabajo y la necesidad de cuidar de la casa ante todo.

Marián es un ama de casa para Xoan (Daniel Grao), el marido de Julieta y padre a Antía. Ella creció durante la dictadura franquista y tiene ideas rígidas sobre el rol de las mujeres. Marián rechaza la idea de que Julieta quiera trabajar fuera de la casa y le dice que “la profesión de una mujer es ama de casa.” Julieta quiere volver a dar clases en el colegio porque es lo que le complace. Marián, sin embargo, castiga a Julieta al contarle a Antía la historia entre sus padres. Cuando Xoan muere en un accidente durante una tormenta, Marián le dice a Antía que la muerte

de su padre es culpa de su madre porque Xoan y Julieta se pelearon el día de su muerte. Marián representa la resistencia hacia el cambio en el rol de la mujer que ocurrió durante el fin de la dictadura y después de ésta. Sin la aplicación de las leyes tradicionales que tenían influencia en la Sección Femenina, las mujeres descubrían y abrazaban una nueva libertad en sus carreras, vidas sociales, y expresiones sexuales. Marián no acepta los cambios y quiere que las mujeres se queden en casa, sin pensar en una carrera.

Aunque la madre de Julieta y Marián tienen edades similares, sus roles en la película son muy diferentes. La representación de las tres generaciones de mujeres en *Julieta* es un tema recurrente en las películas de Almodóvar²⁹ [Figura 9]. En *Julieta*, el rol de madre está invertida porque cuando Julieta visita a su madre ella está muy enferma, con síntomas claros de demencia o Alzheimer. Mientras Julieta está en la casa, cuida a su madre y la ayuda con su memoria, intentando crear un sentido de normalidad. Ocurre lo mismo con la próxima generación de mujeres: cuando Xoan muere, Julieta está muy deprimida y necesita la ayuda de Antía para sobrevivir. Antía, que tiene 9 años en este momento, tiene que cuidar a su madre como su madre debería haberla cuidado a ella. En ese sentido, se presenta una disrupción de los roles tradicionales de madre e hija. La solidaridad de las mujeres en la película indica la posibilidad de ser madre independientemente de su edad, estado civil o profesión.

²⁹ Por ejemplo, en *Todo sobre mi madre* (1999), *La flor de mi secreto* (1995) y *Volver* (2006).



Figura 9. Julieta (Adriana Ugarte) con su madre (Susí Sánchez) e hija.

Además de la demostración de solidaridad entre generaciones, *Julieta* tiene aspectos que representan la falta de aceptación de actitudes que nacieron en la Movida. En una escena en un tren, se ve a Julieta con pelo rubio y puntiagudo, con una minifalda de cuero. Ella está caminando por el pasillo cuando dos mujeres la miran con una mirada censora. La mirada no es sutil, pero demuestra el prejuicio hacia las personas que participaban en la cultura punk durante los años ochenta. La mirada es obvia e intensa, indicando un disgusto por la apariencia de Julieta y lo que ella representa. Es notable que las mujeres estén vestidas de forma muy conservadora, con faldas largas, chaquetas de materiales ricos y con pendientes de perlas. Estas dos mujeres, que solo aparecen en la pantalla durante cinco segundos, demuestran el prejuicio que todavía existía durante la Movida hacia las personas que no seguían las reglas impuestas por la dictadura.

Una de estas reglas tan influyentes durante la dictadura fue el requisito de que las mujeres no tuvieran trabajo fuera de la casa. De hecho, la casa era su trabajo. De la Sección Femenina, había un “Manual de la buena esposa” que incluía once reglas o normas para mantener contento a su hombre de cada forma posible. Creadas en 1953, estas reglas servían para guiar a las mujeres hacia su destino como amas de casa. Sin embargo, la profesión de Julieta como profesora de literatura clásica no tiene lugar en estas reglas. Julieta representa un cambio en las normas sociales porque ella no quiere estar en casa—le gusta ser profesora. Su inteligencia, don de enseñanza y dedicación con sus estudiantes demuestran una agencia que sólo es posible después de la muerte de Franco, ya que ciertas reglas sociales (casi) murieron con él. Aunque hay rasgos del régimen en personajes como Marián, el éxito de Julieta en su profesión demuestra su independencia del rol tradicional femenino.

La independencia de las mujeres en la película se ejemplifica cuando Julieta está perdida después de la muerte de su marido, y su ayuda viene de su hija, no de un hombre. En el Capítulo 2, investigo una nueva interpretación de la masculinidad y la falta de rigidez asociada con ser hombre. También, se explora la posibilidad de tener características masculinas en mujeres y viceversa. Antía, aun siendo niña, es capaz de cuidar a su madre, sin la ayuda de un hombre o figura masculina. De hecho, su amiga Bea le ayuda también, mostrando el poder de la solidaridad entre mujeres y la falta de necesidad de hombres que la política de Franco insistía en que era crucial. Aunque eventualmente Lorenzo, su nuevo amante, entra en la vida de Julieta, la decisión de estar con un hombre o no es decisión de Julieta. Cuando Julieta decide que ella necesita espacio para buscar a su hija, Lorenzo respeta su decisión y Julieta eventualmente regresa a él cuando ella está lista.

En un *flashback*, se desvela cómo la vida de Julieta era con su marido. Aunque Xoan parece ser muy fiel al comienzo, después de un tiempo él la engaña con una amiga. Esta acción quizás sería aceptada durante la dictadura porque las mujeres eran culpables de la fidelidad de sus maridos, como expliqué en el Capítulo 1. En contraste, la representación de la relación entre Xoan y Julieta no sigue estas reglas. Cuando Xoan engaña a Julieta, hay una inversión de las dinámicas de poder tradicional y Julieta tiene el control porque ella no acepta su rol tradicional de perdonar sin rencores. Ella no permite la infidelidad y exige un marido fiel.

Julieta es un ejemplo reciente del trabajo de Almodóvar que desafía los roles tradicionales de género y representa un periodo en España de incertidumbre en términos de la cultura y la política. Almodóvar dice en una entrevista, “In the Eighties, we were celebrating a new sense of freedom and absolute possibilities... But when my films from the Eighties are screened on television, friends tell me I’d have far more problems making them today than I had back then” (Collin, 2). La Movida trae nuevas posibilidades para todas las personas, pero particularmente para los homosexuales, las personas transgénero, o las personas que se identifican como queer, aunque los problemas no desaparecen con la muerte de Franco ni con las avances más recientes.

El énfasis de esta tesis está en la conexión entre Franco, su política, el cine de su dictadura, y el cine de después como analogía de las vidas cotidianas de la gente durante estas dos épocas tan distintas. Argumento que no sería posible crear estas películas incluso hoy en día porque, como Almodóvar dice, estamos en una época de “political correctness” en que necesitamos tener cuidado del contenido ofensivo. Mientras esta frase resulta ofensiva en el contexto en el que lo emplea Almodóvar y en sus representaciones imperfectas de temas como de violación o personas transgénero, el deseo de crear obras rebeldes ha tenido lugar gracias a la

audacia de Almodóvar. Él no puede hacer estas películas porque la gente que estaba anteriormente oprimida ahora tiene libertad, pero además, tiene una voz fuerte. Aunque la intención de las películas de Almodóvar durante los años 80 era, quizás, atraer la atención del público a personas diferentes fuera de las normas tradicionales, es clave darse cuenta de que mientras Almodóvar pasa por una nueva puerta que casi nadie había atravesado antes, su abordaje no tuvo lugar sin críticas. Esta crítica significa que las obras de Almodóvar de los años 80 no solo son criticadas por no ser políticamente correctas, sino que son criticadas por mostrar una representación a veces falsa que no encapsula los sentimientos reales de las víctimas de una violación, o la experiencia de una persona transgénero, o la presión de la Iglesia durante la Movida.

Las películas de Almodóvar son diferentes hoy a las que fueron producidas en los años ochenta, pero como director, él tiene una tendencia a volver a ciertos temas y secuencias que son evocativos. La muerte de Franco y sus leyes de censura dan una apertura para la creación de películas con temas como la fluidez de género y el espacio queer. Aunque la censura no daba trabajo a Almodóvar, le dio la oportunidad de rechazar las normas dictatoriales y abrir nuevas puertas para el cine que no habían existido antes. El regreso a la representación de la maternidad demuestra lo significativo que para Almodóvar era este tema. Las variopintas representaciones de la maternidad demuestran su compromiso con la realidad de las madres, que no siempre son mujeres con maridos o con casas. Una madre puede ser una trabajadora sexual o una niña (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y *Julieta*), así como puede ser transgénero o tradicional (*La ley del deseo* y *Julieta*).

La presencia de las personas queer es un tema recurrente en sus películas porque ellos son algunas de las voces oprimidas en la sociedad durante la dictadura. Aunque en los años

ochenta no hubo un cambio inmediato, finalmente se produjo un espacio para expresarse sin miedo a castigos por parte de la ley. Los personajes como Tina en *La ley del deseo* y Fabio en *Laberinto de pasiones* son indicativos de la aceptación de personas que no caben dentro de la distinción binaria masculino-femenino. De hecho, muchos personajes en las películas de Almodóvar, como Antonio y María en *Matador*, desafían estos sistemas de clasificación binaria por sus representaciones de roles sociales que anteriormente solo ocupaban ciertos sexos.

Las personas que se distinguen por ser “otro” o un “anti-estereotipo” son los protagonistas de las películas de los años ochenta de Almodóvar. Sin embargo, en *Julieta*, la protagonista es una mujer cisgénero, sin complicaciones en términos de la sexualidad. Esta divergencia puede reflejar el miedo de Almodóvar a crear algo que puede ser hoy en día considerado políticamente incorrecto. Cuando Almodóvar fue preguntado sobre el estado de las películas hoy en día, él respondió que “It’s very difficult for me to go to the theater and find movies that I love — much more difficult than before. Maybe I’m getting old. Either that or I find it more difficult for a story to surprise me” (Scott, 1). La sorpresa de la audiencia es algo que él disfruta en sus propias películas. La inclusión de temas para sorprender—como el sexo explícito las drogas y la homosexualidad—aunque hoy en día no son sorprendentes, entonces eran novedosos porque estaban restringidos.

Además de su deseo de sorprender, Almodóvar juega con la obsesión con la Iglesia católica en España para preservar los valores de familia, maternidad y masculinidad. En el Capítulo 3, analizo la importancia de la religión en la formación de valores en la cultura española. *Entre tinieblas* en particular, juega con el significado de la fe y la religión como algo que no siempre merece ser obedecida ciegamente. Según Almodóvar, “I come from a Catholic country. I’m an atheist, but I’m very interested in faith” (Scott, 1). Aunque Almodóvar no crea

en el dogma católico, le gusta representar figuras de la Iglesia en maneras satíricas y anti-tradicionales. El uso de monjas lesbianas drogadictas es la antítesis del comportamiento fiel, honesto y obediente.

Además de la religión, Almodóvar trata el sexo en sus películas con una frecuencia notable en comparación con el cine en que fue producido antes. Por ejemplo, el uso las imágenes explícitas en las relaciones íntimas es novedoso para su tiempo. Le gusta mostrar “many different kinds of people and identities and many different kinds of relationships to sexuality” (Scott, 2). En todas sus películas, las escenas de sexo son gráficas y apasionadas. En *Julieta*, cuando Xoan y Julieta se conocen en una escena nocturna, el sexo es intenso, completamente desnudo y representa a las personas en posiciones íntimas, mostrando una pasión obvia. Por ejemplo, en *Matador*, la escena final de sexo entre María y Diego [Figura 10], parece similar a la escena en el tren en términos de la posición de los cuerpos y de la desnudez.



Figura 10. Diego (Nacho Martínez) y María (Assumpta Serna), consumidos por la pasión.

La desnudez está presente en todos los aspectos del cine de Almodóvar. Aunque durante la dictadura hubo muchísima censura en términos de contenido sexual, al llegar la abolición de la censura cinematográfica, surgió el espacio en el que Pedro Almodóvar podía crear obras con temas provocativos, como tratar la homosexualidad y conceptualizar el género como algo fluido, sin fronteras. Almodóvar no crea sus películas en un vacío, pero su trabajo es único por el rechazo de lo que era anteriormente censurado, especialmente en términos de género. La censura franquista suprimía la expresión artística de forma tan extremada que, después de la abolición de las leyes, Almodóvar tuvo la oportunidad de crear obras en oposición a las normas de la sociedad. Sus películas representan una nueva forma de acercarse a la cuestión del género a través del cine, sin una dicotomía, algo que parece ser común hoy en día, pero que instigó una nueva etapa en el séptimo arte español.

Filmografía:

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Carmen Maura and Félix Rotaeta, Fígaro, 1980.

Entre tinieblas. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Cristina Sánchez Pascual, Will More, and Laura Cepeda, Tesauro, 1983.

La ley del deseo. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Eusebio Poncela, Carmen Maura, and Antonio Banderas, El Deseo, 1987.

Laberinto de pasiones. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Cecilia Roth, Imanol Arias, and Helga Liné, Alphaville, 1982.

Matador. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Assumpta Serna, Antonio Banderas, and Nacho Martínez, Compañía Iberoamericana de TV, 1986.

Muerte en la carretera. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Paloma Hurtado, Juan Lombardero, and Pepe Maya, Ajax, 1976.

¿Qué he hecho yo para merecer esto? Directed by Pedro Almodóvar, performances by Hervé Hachuel and Carmen Maura, Kaktus Producciones Cinematográficas, 1984.

Salomé. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Agustín Almodóvar, Isabel Mestres, and Fernando Hilbeck, 1978.

Imágenes Prohibidas. Corporación De Radio Y Televisión Española, 1995.
<http://www.rtve.es/television/imagenes-prohibidas>. Accessed 12 Jan. 2017.

“La Sección Femenina.” *Paisajes De La Historia.* Corporación De Radio Y Televisión Española, 07 Sept. 2012. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/paisajes-de-la-historia/paisajes-historia-seccion-femenina/642193>. Accessed 3 Dec. 2016.

Bibliografía:

Abellá, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco.* Temas de Hoy, Madrid, 1996.

Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar.* I. B. Tauris, 2001.

Almodóvar, Pedro, “¿Qué he hecho yo para merecer esto?” *El País*, 6 Feb. 2004.
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362687999_648669.html. Accessed 20 Feb. 2017.

Almodóvar, Pedro. “Interview by Maruja Torres.” *Fotogramas*, no. 1674, May 1982.

Altmann, Werner. "Salir Del Armario. Los Estudios 'Gays' En España." *Iberoamericana*, vol. 1, no. 1, 2001, pp. 181–195.

Arenas, Paco. "La República, La Mujer Y El Manual De La Buena Esposa (PDF El Manual De La Buena Esposa)." *España Por La República*. Plantilla Fantástico, Con La Tecnología De Blogger., <http://www.maalla.es/Libros/Guia%20de%20la%20buena%20esposa.pdf>. Accessed 18 Nov. 2016.

Babovic, Sarah, and Lisa Vollendorf. "Beyond Violence: Defining Justice in the New Spain." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 34, no. 1, 2009, pp. 77–98.

Behrend-Martínez, Edward. "Manhood and the Neutered Body in Early Modern Spain." *Journal of Social History*, vol. 38, no. 4, 2005, pp. 1073–1093.

Bentley, Bernard P. E. *A Companion to Spanish Cinema*. Boydell & Brewer, 2008.

Brager, Jean Xavier. "Masculinities- *Mask-ulinities*, or Why does Almodóvar Outcast Men?" *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema*, edited by María R. Matz and Carole Salmon, Edward Mellen, 2012, pp. 37-47.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 2006.

Caparrós, Lera J. M. *Arte Y Política En El Cine De La República (1931-1939)*. Edition 7 1/2, 1981.

Carr, Raymond and Juan Pablo Fusi Aizpurua. *Spain: Dictatorship to Democracy*. George Allen & Unwin, 1981.

Carr, Raymond. *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Ariel, 1983.

Chacón, Hilda. "Mujeres al rescate: imaginación creadora como atributo femenino en el cine de Pedro Almodóvar." *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema*, edited by María R. Matz and Carole Salmon, Edward Mellen, 2012, pp. 157-159.

Collin, Robbie. "Pedro Almodovar on new film *Julieta*, turning down Meryl Streep and the 'dictatorship of the politically correct,'" *The Telegraph*. 21 August, 2016, <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/08/21/pedro-almodovar-on-new-film-julieta-turning-down-meryl-streep-an>. Accessed 11 January 2017.

Constenla, Tereixa. "Con un pequeño gemido, basta." *El País*, 10 May 2009, http://elpais.com/diario/2009/05/10/cultura/1241906403_850215.html. Accessed 10 February 2017.

De Miguel, Daniel Fernández. "El Antiamericanismo En La España Del Primer Franquismo (1939-1953): El Ejército, La Iglesia y Falange Frente a Estados Unidos." *Ayer*, no. 62, 2006, pp. 257–282.

De Santos, Rosalia. "Calle sin sol. Rafael Gil, 1948." *Madri+d: Sombras de luna*, published by Luis Detell, 18 May 2010, http://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2010/05/18/125809 Accessed 12 January 2017.

Del Arco Blanco, Miguel Ángel. "El Secreto Del Consenso En El Régimen Franquista: Cultura De La Victoria, Represión y Hambre." *Ayer*, no. 76, 2009, pp. 245–268.

Núñez, A. Clavero, *Antes de que te cases...: un texto de formación prenupcial*, 12th ed. La Tarde Libros, Madrid, 1961.

Edwards, Gwynne. *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice and Almodóvar*. Marion Boyars, 1995.

Eisenstein, Zillah. *Hatreds: Racialized and Sexualized Conflicts in the 21st Century*. Routledge, 1996.

Ellwood, Sheelagh M. "Not so Much a Programme More a Way of Life: Oral History and Spanish Fascism." *Oral History*, vol. 16, no. 2, 1988, pp. 57–66.

Falange Española de las JONS, "Historia." *Falange Española de las JONS*, <http://falange.es/contenido/historia/>, 2015. Accessed 14 Feb. 2017.

Film Censorship Council. Censorship Files, 1939-1977. The General Registry of the Administration. Alcalá de Henares, Spain, Box 36/03236, Report 8703.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History in the Age of Reason*. Translated by Richard Howard. Vintage Random House, 1988.

Gallego, María Teresa. *Mujer, Falange, y Franquismo*, Taurus, Madrid, 1983.

Gil, Fátima. "Exemplary Women: The Use of Film and Censorship as a Means of Moral Indoctrination during the Franco Dictatorship in Spain." *The Journal of Popular Culture* vol. 49 no. 4, pp. 856-74 DOI 10.1111, Accessed 29 September 2016..

Gubern, Román. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona, 1975.

Gunther, Richard, José Ramón Montero, and José Ignacio Wert. "Media and Politics in Spain: From Dictatorship to Democracy," *WP no. 176*, Institut de Ciències Polítiques i Socials, 1999. www.icps.es/archivos/WorkingPapers/WP_I_176.pdf?noga=1. Accessed 22 November 2016.

Heinink, Juan B. *Estado de alarma: el cine español de la II República durante el mandato del Frente Popular*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, España, 2016.

Higginbotham, Virginia. *Spanish Film Under Franco*. University of Texas, 1988.

Labayni, Jo. "Censorship or the Fear of Mass Culture." *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*, edited by Helen Graham and Jo Labanyi, Oxford University Press, 1995. pp. 207-14.

Lavail, Christine. *De La Creación De La Sección Femenina (1934) a La Campaña Electoral De 1936: Modalidades De Intervención De Las Mujeres Falangistas En La Esfera Pública*. Dissertation. Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009.
<http://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/viewFile/3036/3122>, Accessed 15 January 2017.

Lev, Leora, "Tauromachy as a Spectacle of Gender Revision in Matador," Vernon and Morris, pp. 73-86.

Llopis, Bienvenido. *La censura franquista en el cartel de cine*, Notorious Ediciones, 2013.

López-Pintor, Rafael and José Ignacio Wert Ortega. "La Otra España. Insolidaridad e Intolerancia En La Tradición Político-Cultural Española." *Reis: Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, no. 19, 1982, pp. 7–25.

Marí, Jorge. "Apertura and Destape: Interactions of Eroticism and Politics in Spain (1962-1982)." *NC State: WWW4 Server*. North Carolina State University,
www4.ncsu.edu/~jmari/apertura-and-destape.htm. Accessed 17 Nov. 2016.

Martín-Cabrera, Luis. "Spanish Civil War Memory Project." *Spanish Civil War Memory Project*. University of California, San Diego, 2008. libraries.ucsd.edu/speccoll/scwmemory/ Accessed 17 Nov. 2016.

Martínez-Bretón, Juan Antonio. *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Harofarma, Madrid, 1987.

Martínez-Expósito, A. "Queer Literature in Spain: Pathways to Normalisation." *Culture & History Digital Journal*, 2013.
cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/19/84. Accessed 17 January 2017.

Martínez, Josefina. "Tal Como Éramos... El Cine De La Transición Polític a Española." *Historia Social*, no. 54, 2006, pp. 73–92.

Matz, María R. "Introduction." *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema*, edited by María R. Matz and Carole Salmon, Edward Mellen, 2012, pp. 5-28.

Matz, María. "el fenómeno Almodóvar." *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema*, edited by María R. Matz and Carole Salmon, Edward Mellen Press, 2012, pp. 205-211.

Medina-Doménech, Rosa M^a. "Who Were the Experts?'The Science of Love vs. Women's Knowledge of Love During the Spanish Dictatorship." *Science as Culture*, vol. 23, no. 2, 2014, pp. 177–200.

Mira, Alberto. *De Sodoma a chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales, Madrid, 2004.

Montejo, González A. L. *Sexualidad, Psiquiatría Y Cine*. Glosa, Barcelona, 2010.

Vidal, Nuria. *The Films of Pedro Almodóvar*. Translated by Linda Moore and Victoria Hughes, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

Murphy, Carol. *Spanish Cinema and Pedro Almodóvar*. Honors College Thesis, Pace University, 2009.

Nash, Mary. *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*. Arden, 1995.

Ofer, Inbal. "Historical Models, Contemporary Identities: The Sección Femenina of the Spanish Falange and Its Redefinition of the Term 'Femininity'." *Journal of Contemporary History*, vol. 40, no. 4, 2005, pp. 663–674.

Osborne, Raquel. *Entre el rosa y el violeta. Lesbianismo, feminismo y movimiento*. UNED, 2007.

Pedrós-Gascón, Antonio Francisco. "¿Hacer cine como si Franco no hubiera existido?" Matz and Salmon, pp. 139-142.

Pérez-Sánchez, G. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to LA MOVIDA*. SUNY, 2007.

Pérez, Jorge. "Pensamiento y No Solo Acción: Sobre La Valiosa Aportación Peninsular a La Teoría Queer." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 141–161.

Perriam, Chris. *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh University, 2013.

Pitt, David E. "Films Reflect a Brash New Spain," *New York Times*, 18 September 1988. <http://www.nytimes.com/1988/09/18/movies/films-reflect-a-brash-new-spain.html?pagewanted=all>. Accessed 10 February 2017.

Platero, Raquel. "Gay: relato de unos amores difíciles." *Lesbianas: discursos y representaciones*. Melusina, Barcelona, 2008.

Rennett, Michael. "The Color of Authorship: Almodóvar's Labyrinth of Red." Matz and Salmon, pp. 80-81.

Rhee, Jennifer. "Q and A with Esteve Riambau." *UCLA Film and Television Archive*, 9 July 2016, <https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archive-blog/2016/07/09/filmoteca-catalunya-esteve-riambau>. Accessed 3 February 2017.

Schmoll, Brett, "Solidarity and Silence: Motherhood in the Spanish Civil War." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, no. 4, 2014, pp. 475-489.

Scott, A.O. "Review: Another Woman on the Verge in Almodóvar's 'Julieta.'" *New York Times*, 20 December, 2016. https://www.nytimes.com/2016/12/20/movies/julieta-review-pedro-almodovar.html?_r=0. Accessed 20 March 2017.

Sibbald, Kay, and Rosalía Cornejo Parriego. "Introducción: Estudios LGTB Hispánicos: Un Espacio Queer - Queer Space." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 1-10.

Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: the Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, 1994.

Smith, Paul Julian. *Pepi, Luci, Bom and Entre Tinieblas: Lesbian Comedy, Lesbian Tragedy*. Verso, 1994.

Teresa, Gallego Meíndez Maria. *Mujer, Falange y Franquismo*. Taurus, Madrid, 1983.

Valiente, Celia. "An Overview of Research on Gender in Spanish Society." *Gender and Society*, vol.16, no. 6, 2002, pp. 767-792.

Vernon, Kathleen M. and Barbara B. Morris. *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Greenwood, 1995.

Nichols, William J. and H. Rosi Song. *Back to the Future: Toward a Cultural Revival of La Movida*. Fairleigh Dickinson, 2014.

"¡Tápate, que hace frío!" *El cultural*. 27 December 2013, http://www.elcultural.com/galerias/galeria_de_imagenes/604/LETRAS/Tapate_que_hace_frio. Accessed 10 December 2016.