

**3. EROTISMO Y LIBERTAD**

**14 DE JULIO DE 2020**

**ISSN 2660-793X**

Fecha de recepción: 17/05/20



***El cine de Pedro Almodóvar:  
identidades, sexualidades y  
referencias artísticas***

**Elísabeth Maíquez Sánchez**

Investigador Independiente - eli.maiquez22@gmail.com

**#PedroAlmodóvar**  
**#Identidades**  
**#Sexualidades**  
**#Deseo #Melodrama**  
**#ReferentesLiterarios**



## El cine de Pedro Almodóvar: identidades, sexualidades y referencias artísticas

Elisabet Maíquez Sánchez

**RESUMEN:** Este artículo analiza los largometrajes *Carne trémula* y *La ley del deseo* a la luz de la teoría del Erotismo de Bataille, y las diferentes identidades y sexualidades que se dan en el cine de Pedro Almodóvar como son *Todo sobre mi madre* o *Entre tinieblas*. El principal objetivo es acercarse al cine de dicho director conociendo los códigos que utiliza para tratar el deseo, la pasión y la sexualidad. Tenemos que entenderlo en clave del melodrama llevado al exceso. Además, a modo de arbotante en el análisis, utilizaremos referentes literarios como las obras de Jean Cocteau, Manuel Puig, Paloma Pedrero y Maribel Lázaro.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, identidades, sexualidades, deseo, melodrama y referentes literarios.

### The cinema of Pedro Almodóvar: Identities, Sexualities and Artistic references

**ABSTRACT:** This article analyzes the feature films *Carne trémula* and *La ley del Deseo* in the shadow of Bataille's theory of Eroticism and the different identities and sexualities that occur in Pedro Almodóvar's cinema such as *Todo sobre mi madre* or *Entre tinieblas*. What is sought is to approach Almodóvar's cinema with the techniques he uses to treat desire, passion and sexuality. We have to understand his work in terms of melodrama leading to excess. Furthermore, as a flying buttress of the analysis, we will use literary references such as the works of Jean Cocteau, Manuel Puig, Paloma Pedrero and Maribel Lázaro

Keywords: Pedro Almodóvar, identities, sexualities, desire, melodrama and literary references.

## El cine de Pedro Almodóvar: identidades, sexualidades y referencias artísticas

Elisabeth Maíquez Sánchez

El cine español no podría entenderse sin la presencia del director Pedro Almodóvar (Ciudad Real, 1949). Su particular forma de ver el mundo nos lleva a pensar en un sello propio que nos sumerge de lleno en el universo almodovariano, en una vorágine donde el cineasta nos muestra las circunstancias de los personajes y nos arrastra con ellos. Podríamos considerar, por tanto, el arte de Almodóvar como un cine en el que el peso de la diégesis lo llevan los personajes que habitan sus atmósferas.

Su primera película profesional es *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). En esta ópera prima, se vislumbra ya la temática a la que el director se aferraría a lo largo de su trayectoria; es decir, temas recurrentes como bien puede ser la sexualidad, las relaciones afectivas, las adicciones, la transgresión, el deseo, la violencia y las pasiones humanas. No obstante, existe un abismo entre este primer *film*, que se convierte en un símbolo de la Movida Madrileña, y las últimas películas del director como *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011), *Julieta* (2016) o *Dolor y gloria* (2019).

Los objetivos que se persiguen en este estudio se articulan en torno a dos grandes ejes: por un lado, tenemos a los personajes con sus pulsiones y deseos que los llevan a salirse de la ética, donde tomaremos como referencia *Carne trémula* y *La ley del deseo* que, a su vez, se relacionarán con las obras teatrales *La fosa* (1986), de Maribel Lázaro y *La voz humana* (1932), de Jean Cocteau. Por otro lado, el segundo eje se asienta sobre las diferentes identidades y sexualidades,

como veremos con *Todo sobre mi madre* y *Entre tinieblas*, utilizando de igual modo dos obras literarias —una novela y una obra de teatro— para entender más profundamente el tránsito de los personajes: *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig y *La llamada de Lauren* (1984), de Paloma Pedrero. Además, mencionaremos otros personajes femeninos que exploran y tratan con naturalidad la sexualidad como es el personaje de Marina de *¡Átame!*, y Kika y Juana de *Kika*.

Así, como uno de los directores actuales con más personalidad, Pedro Almodóvar se vale de esquemas conocidos de un determinado género y lo reescribe bajo un universo estético propio e inconfundible. Los géneros de referencia del manchego son el melodrama, la comedia y el *thriller*, que están siempre pasados por su filtro:

[Existe en Almodóvar] Una querencia por el melodrama pasional que se materializa en obras como *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011), películas donde Almodóvar prosigue desplegando una poética del exceso, con una temperatura paroxística de extraordinaria audacia. Nominado “almodrama” por Silvia Colmenero, se trata en todo caso de un melodrama manifiestamente corporal donde el deseo es sistemáticamente vinculado al dolor, la pérdida y la muerte. (Poyato 102)

Almodóvar centra su mirada en aquellos que están excluidos de la norma social, que no se rigen por los convencionalismos. Él se posiciona en el lado de la libertad, sobre todo, de la libertad sexual, transgrediendo los límites y las prohibiciones. En cuanto a esto, vamos a establecer como punto de partida la teoría

del Erotismo de Bataille. Es importante apuntar que, para el filósofo francés, el deseo y la pasión están estrechamente vinculados a la violencia; de ahí que sea pertinente acercarse al cine de Almodóvar desde esta perspectiva:

En la filmografía de Almodóvar tienen peso las historias criminales que se caracterizan por tratamientos singulares, alejados de las convenciones de género; en ellas predomina la narrativa, la renuncia a los estereotipos y a los mecanismos de intriga, la ambigüedad del acto criminal o la ausencia de juicio moral y las motivaciones exóticas en los personajes. Los actos criminales están vinculados a situaciones extremas determinadas por el amor, el sexo, las pasiones y los deseos, que se sobreponen a la voluntad y libertad de los personajes. (Sánchez 21)

Al igual que con Bataille, la violencia que mueve el deseo de muchos de los personajes almodovarianos lanza un mensaje que obliga a la sociedad a mirar hacia aquello que excluye. Para Bataille, el erotismo es sinónimo de transgresión. Esto no significa un volver a lo primitivo, sino que el hombre sobrepasa la prohibición y la mantiene para gozar de ella:

Lo prohibido incita a la transgresión que, a su vez, modifica lo prohibido, dotándolo de un sentido nuevo que antes no tenía. Y no oculta nada negativo: la transgresión no tiene nada que ver con lo escandaloso o subversivo; simplemente, afirma el ser limitado y se abre al ilimitado. (Tornos 198)

El erotismo nace debido al límite que se transgrede, pero la revelación de este supone que el sujeto que experimenta ya no pueda volver a su realidad. Así, a través de la experiencia que el erotismo le proporciona al ser, “el sujeto pone en

juego su propio cuerpo, lo sacrifica; al fin y al cabo, es lo único que le queda por profanar, en un mundo que ya no tiene Dios” (Tornos 201).

Así pues, podemos decir que Almodóvar parte de la idea del sujeto de Batille para la creación de su duodécimo largometraje, *Carne trémula* (1997) —la carne que tiembla—. En este *film* encontramos diferentes relaciones en las que tanto el deseo como la pasión sobrepasan los límites de los personajes, situándolos en un limbo moral.

En primer lugar, tenemos la relación entre Elena y Víctor, dos jóvenes que se conocen una noche y mantienen relaciones sexuales. A los días, Víctor va en busca de Elena a su apartamento, pero ella lo rechaza. Empieza aquí a desentrañarse la trama de las pasiones frustradas. Cuando Víctor entra al piso de la mujer, podemos observar el cuadro de la *Dánae* de Tiziano a modo de vaticinio, ya que el encuadre que elige Almodóvar le da especial protagonismo a las piernas de la princesa argiva. Con este *mise en abyme* el director nos da la clave de la película y deconstruye el mito de Dánae mediante el diálogo que se establece entre los personajes:

VÍCTOR. Te conozco desde hace una semana. Echamos un polvo de puta madre. Para mí era la primera vez. ¿Tú sabes lo que es eso?

ELENA. ¿Te crees que porque la otra noche te corrieras entre mis piernas tienes derecho a colarte en mi casa y pedirme explicaciones? (00:20:04)

De esta manera, el cuadro de Tiziano es más que un motivo ornamental “al interaccionar con la diégesis, en concreto con esa relación sexual mantenida por los personajes que ellos mismos describen” (Poyato 132). Sin embargo, esas piernas se convertirán en anhelo de David y en culpa para Elena, de la misma manera que

en placer y deseo para Clara y Víctor en ese primer encuentro sexual, donde las piernas entreabiertas de Clara se convierten en análogas de las de Dánae recibiendo —aunque esta no por voluntad propia— el semen de Zeus.

En esta espiral de pasión y deseo es inevitable que Clara le sea infiel a Sancho, quien amenaza a su mujer cuando ella le plantea el divorcio después de tantos años de maltrato: “Mientras yo te siga queriendo tú no te separas de mí” (57:14); finalmente, él la mata y después se suicida. Sin embargo, antes de que su marido acabe con su vida, el personaje de Clara necesita paliar su deseo sexual, primero con David y, posteriormente, con Víctor, de quien llega a enamorarse. Ella es quien introduce a Víctor en el placer de las relaciones sexuales y en el amor; ella es libre cuando está con él en esa casa de los suburbios de Madrid, pero su sino es otro, y su mayor condena es la de ser deseada por un hombre cuya obsesión por ella lo lleva a matarla: “los comportamientos pasionales convierten a los personajes en una suerte de marionetas a merced del destino” (Sánchez Noriega 28). Al final de la película, Clara va a la casa de Víctor huyendo de Sancho, sabe que él la busca, como un perro persigue a su presa. Ella le escribe una carta de despedida al joven mientras Sancho golpea la puerta:

Cuando leas esto yo ya estaré muerta o huyendo . . . Antes de conocerte yo ya estaba condenada a desaparecer. . . . La gente como tú y como yo no hemos nacido para matar. Podemos seguir a los demás, diría incluso que poseemos un don especial para ello, pero matarlos no. (1: 27:40)

Aquí vamos a establecer una serie de paralelismos con la obra *La fosa* (1986) de Maribel Lázaro, coetánea al cine de Almodóvar. En esta, la protagonista, Greta, vive con su pareja, un hombre animalizado bajo los comportamientos de un

perro. Este hombre-perro está cavando una fosa, que será la tumba de la protagonista. Los personajes mantienen una relación tóxica llevada al extremo, en la que el maltrato y la violencia los condena. Al final de la obra, Maxi, el hombre, entierra a Greta en la fosa. Maxi es un perro que necesita la atención de Greta, al igual que Sancho con Clara. Sancho actúa como un perro cuando siente el peligro del abandono por parte de su mujer: “somos los centinelas de un rebaño enfermo” (00:13:04). Esto se lo dice a David, a quien minutos después dispara porque sabe que se acuesta con Clara.

Así, continuando con las posibles similitudes entre la obra cinematográfica y la teatral, Greta espera la llamada de un hombre que venga a por ella y la salve, un hombre a quien poder amar de verdad, de la misma forma que le sucede a Clara con Víctor. Se establece así un contraste entre Víctor y Sancho, al igual que Maribel Lázaro hace con los personajes de Maxi y el hombre desconocido que está por llegar.

Estás asustado porque sabes que va a venir. Ahora, definitivamente, va a venir. Aterrado y celoso. ¡Ja! Tienes motivos, puedes creerlo. Cuando lo veas lo comprenderás. El abismo inmenso entre uno y otro me ha vaciado las vísceras. Cada vez que has tocado con tu cuerpo el mío inerme, borracho. Solo borracha te he podido aguantar. Con buenas bocanadas de whisky en la barriga. Solo te ha faltado meter el whisky en un biberón y amamantarme con whisky. (Lázaro 36)

Hacia el final de la película, y al hilo de la anterior cita, Clara le dice a Víctor que Sancho ha dejado de beber para reconquistarla, aunque ella asegura que para aguantarlo necesita beber más. Al igual que cuando escribe la carta, ella sabe que



su fosa ya la ha cavado el “perro”, como sucede con Greta. Si bien hay diferencias sustanciales entre ambas obras, también hay paralelismos con respecto a las relaciones tóxicas que llevan a la muerte. La película hay que entenderla, al igual que la relación entre los personajes y con la obra de Lázaro, bajo los códigos almodovarianos del exceso llevado al límite.

*La fosa* es un monólogo de Greta, al igual que sucede en *La voz humana* (1932) de Jean Cocteau. En ambas existe una relación tóxica, de dependencia, y una llamada que puede salvar a las protagonistas. En *La ley del deseo* (1987), Almodóvar utiliza la obra del francés a modo de *mise en abyme* porque es el destino que le aguarda al personaje de Antonio en relación con Pablo. Este último es un reconocido director de cine que monta *La voz humana* interpretada por su hermana Tina (00:38:32). Por su parte, Antonio se obsesiona con Pablo, con quien llega a mantener una relación. Antonio es un joven homosexual que no se acepta y que, además, tiene que esconder su sexualidad cuando regresa al pueblo. Las llamadas que se dan entre los dos personajes —Antonio y Pablo—, como sucede en *La voz humana*, auguran el destino de Antonio, quien acaba suicidándose —al igual que la protagonista de Cocteau—. Pablo agarra el exánime cuerpo de Antonio en una especie de piedad, porque él también ha sentido ese deseo sin fin, pero con Juan. Nuria Vidal señala la importancia de los deseos exacerbados, puesto que determinan las acciones de los seres: “Sus personajes, entregados a pasiones sin límite, poseídos por un destino que los tiene atrapados desde el principio” (307)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Esta pasión sin límites que lleva a los personajes al deseo desmesurado donde pierden toda ética se da no solo en estas dos películas, sino también en otras como *Matador* (1986), *¡Átame!* (1989), *Hable con ella* (2002) o *Los abrazos rotos* (2009).

Por otro lado, y siguiendo con el segundo objetivo establecido, cabe mencionar cómo Almodóvar utiliza las diferentes identidades y sexualidades para representar una sexualidad tratada desde la libertad, como bien menciona Amícola:

Aquí se pone el acento, en cambio, en la originalidad de la obra almodovariana, tomando como piedra de toque su extraordinario interés por la ambigüedad y disidencia sexual para interpretarla no como un elemento bizarro y frívolo, sino como plataforma de toda una concepción de la sexualidad. (5)

En este sentido, y antes de proceder al análisis de las películas, cabe señalar la importancia de diferenciar los conceptos de “sexo” y “género”. El primero hace referencia a una característica biológica, mientras que el segundo es una construcción social que se da en torno al rasgo biológico. El género ha establecido qué comportamientos son considerados femeninos y cuáles masculinos; sin embargo, no deja de ser el resultado de una convicción social sobre lo que es ser hombre o ser mujer y es algo que se aprende, que nada tiene que ver con nacer con un sexo u otro. Se nace con un sexo, no con un género. Almodóvar juega con lo escurridizo que llega a ser la sexualidad, ya que en su universo los personajes son permeables, porosos, poliédricos y están en continua lucha, incluso consigo mismos.

En *Todo sobre mi madre* (1999), se encontrará dicha concepción a través del personaje de Agrado. Sabemos que es una mujer *trans*, que se ajusta a lo considerado femenino porque “así refleja cómo se siente por dentro” (Cantalejo y Herráiz 6). Agrado mantiene el órgano sexual masculino, algo que ella trata con total

naturalidad, comicidad e ironía, pero siempre genuina con los diálogos acerca de su miembro:

MARIO. Anoche no dormí bien, llevo todo el día nervioso... ¿tú no me harías una mamada?

AGRADO. Oye, ¿aquí no os entra en la cabeza que yo estoy jubilada?

AGRADO. Mámamela tú a mí, que yo también estoy nerviosa.

MARIO. Bueno, pues sería la primera vez que le como la polla a una mujer, pero, si es necesario...

AGRADO. Qué obsesión le ha entrado a toda la compañía con mi polla, ni que fuera la única. ¿Tú no tienes polla?

MARIO. Sí...

AGRADO. ¿Y te va la gente pidiendo por la calle que les comas la polla porque tú tengas polla? ¿A que no? ¿Entonces? (1:08:21)

Agrado defiende su condición ante el personaje de Mario, “que representa el hombre masculino de actitud arrogante e imagen machista (el único personaje de este tipo en la película)” (Cantalejo y Herráiz 7). Agrado en diferentes ocasiones hace referencia al proceso por el cual tuvo que pasar para llegar a ser como ella se sentía. Lo hace en todo momento desde el descaro que la caracteriza; de ahí que apueste siempre por la autenticidad de su ser:

MANUELA. ¿Y el Chanel este es auténtico?

AGRADO. No, mujer, ¿cómo voy a gastarme medio millón en un Chanel auténtico, con la de hambre que hay en el mundo? Yo lo único que tengo de

verdad son los sentimientos y los litros de silicona, que me pesan como quintales. (0:27:04)

Como apuntan Cantalejo y Herráiz (2008), ella ha pasado por un duro proceso para llegar a ser mujer y le da mucha importancia a ese tránsito, como bien podemos apreciar en su célebre monólogo sobre las tablas del teatro:

Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo, todo hecho a medida. Rasgado de ojos, 80000. Nariz, 200, tiradas a la basura, porque un año después me la pusieron así de otro palizón. . . . Bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señores. (1:14:00)

Una situación opuesta es la que vive el personaje de Manuela, la protagonista, quien transita por su sexualidad de manera no activa; es decir, ella pasa de mantener una relación heterosexual a una relación homosexual con Lola:

Su paso de la heterosexualidad a la homosexualidad se produce por amor. . . . Manuela, por lo tanto, encarna también el deseo sin límites: deseaba a Lola cuando era hombre y la desea cuando es mujer, el cambio no impide que Manuela mantenga sus sentimientos y su deseo hacia la misma persona. (Cantalejo y Herráiz 8)

Los cambios en la sexualidad de Manuela están completamente ligados a los de Lola. El personaje de Lola está ausente durante toda la película — únicamente aparece los últimos minutos—. Lo único que sabemos de ella es lo que dicen los demás personajes y que, al igual que Agrado, mantiene su órgano sexual masculino. Por este motivo, Rosa, la joven monja, se queda embarazada de Lola.

Por su parte, en *Entre tinieblas* (1983), las sexualidades son vividas de una forma muy distinta a *Todo sobre mi madre*. El cronotopo del convento es fundamental para la diégesis de la película, ya que encierra física y simbólicamente a las monjas que lo habitan.

*Entre tinieblas* se presentaba como una historia encerrada en un solo escenario, con muy pocos personajes —las cinco monjas y Yolanda— y con una voluntad de profundizar en una aventura compleja y arriesgada como es la religión, la fe, la falta de fe, el pecado, la ausencia de dios y la sustitución de este por otra cosa. . . . El hecho de que en *Entre tinieblas* se atreviera con un tema religioso y con monjas, le relacionó automáticamente con Buñuel<sup>2</sup>. (Vidal 284)

Cinco monjas viven en un convento y reciben en sus habitaciones a mujeres que llevan una vida poco ortodoxa; lugar donde estas mujeres se refugian y se sienten seguras. Yolanda, una de esas jóvenes descarriadas, llega pidiendo que la protejan y la libren de su adicción a las drogas, pero se encuentra con la sorpresa de que la madre superiora también consume. En este mundo limitado del convento, las monjas viven su libertad, de manera que Yolanda “en realidad es una espectadora de lo que allí sucede” (Vidal 288).

En una escena que se da la primera hora de la película, sor Rata de Callejón lee, en la iglesia del convento, un libro en el que se describen los diferentes tipos de besos. Mientras que sor Rata está leyendo, la cámara enfoca los rostros del resto de monjas. Esta lectura podría ser la de un oráculo que predice el deseo que poseen estas mujeres:

---

<sup>2</sup> Concretamente por la película *Viridiana* (1961) del director aragonés.

Hay tantas clases de besos como clases de amor. El beso sobre la frente, paternal. El beso sobre los ojos, lleno de paz. El beso sobre la nariz, gracioso. El beso en la mejilla, amistoso. Todos ellos algo anodinos, pero que sirven de tentadora invitación a otros más péfidos como el indiscreto beso en la garganta, o el arrullador beso en el oído semejante a la confidencia de un secreto. Y existe, por fin, el beso en los labios. (00:38:55)

Se establece una relación mutua de dependencia entre Yolanda y la madre superiora; sin embargo, los intereses son dispares: hay un afán de afectividad por parte de la monja, mientras que Yolanda busca en ella un interés puramente material, la droga. Como apunta Nuria Vidal: “Yolanda y Julieta<sup>3</sup> viven su tormento de distinta manera, intentado librarse la una de la droga, la otra de la necesidad de amar y ser amada” (286). Ese deseo que la madre superiora siente por la joven no es correspondido y da lugar a que lamente estar entre las tinieblas. Al final de la película, Yolanda se va del convento. La madre superiora al ver que la joven no estaba en su habitación da un tremendo grito de desgarró al haber perdido el amor (1:35:18), mientras suena *Encadenados* de Luis Miguel y se escucha el verso “mi suerte necesita de tu suerte” (1:17). Este final es “la pura esencia del dolor de la pérdida de Julieta al saberse definitivamente abandonada” (Vidal 286).

Del mismo modo, existe en el convento la relación correspondida entre sor Víbora y el cura, quienes aceptan su amor y deciden irse juntos. Sor Víbora, en el momento en el que sor Perdida le da el tigre —elemento surrealista por excelencia en la película—, le dice al animal refiriéndose a su amor por el cura: “nuestro amor

---

<sup>3</sup> Aquí la autora utiliza el nombre de la actriz, Julieta Serrano, para referirse al personaje de la madre superiora. Lo hace en distintas ocasiones.

es como tú, un tigre que ha ido creciendo en estos muros sin darnos cuenta” (1:34:13). Esta idea resume perfectamente lo que sucede entre las paredes del convento que encierra a mujeres llenas de deseos y anhelos. Su realidad se da dentro de estos muros, no fuera de ellos.

Dos obras literarias contemporáneas a estos largometrajes que sostienen estos análisis, y que nos permiten acercarnos al tema desde una visión más crítica, son *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig y *La llamada de Lauren* (1984) de Paloma Pedrero.

En la obra del porteño, dos personajes se hacen confidentes y amigos durante el tiempo que pasan en una celda: Valentín está encarcelado por ser un activista político de izquierdas, y Molina está preso por ser homosexual y por subversión. Este último es un gran cinéfilo que se entretiene contándole películas a Molina. Así es como se crea un espacio en el que ambos pueden ser libres; sin embargo, su espacio físico es muy limitado. Molina desea ser una mujer, pero el mundo en el que le ha tocado vivir se lo impide, por esta razón solo dentro de la celda con Valentín puede llamarse a sí misma mujer. Uno de los primeros momentos en los que lo hace es cuando habla del hombre del que se enamoró:

MOLINA. [...] Yo enseguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras. Y a la semana siguiente fui sola al *restaurant*.

VALENTÍN. ¿Sola?

MOLINA. Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre. (Puig 58)

En otra escena, Molina le está contando una película a Valentín y en esa conversación se establece lo que el personaje considera masculino y los gustos de los hombres:

MOLINA. Es de esas películas que les gustan tanto a los hombres, por eso te la cuento, que estás enfermo.

VALENTÍN. Gracias

MOLINA. ¿Cómo era que empezaba?... Esperá, sí, en ese circuito de carreras de autos, que no me acuerdo del nombre, en el sur de Francia.

VALENTÍN. Le Mans

MOLINA ¿Por qué a los hombres saben siempre de carreras de autos? (Puig 102)

Podemos apreciar diferentes similitudes con respecto a *Entre tinieblas*, ya que los personajes encuentran su libertad en la intimidad de los muros o entre las rejas, una libertad que fuera de ellos no existe. El cronotopo del convento influye en la diégesis de la película del mismo modo que la prisión lo hace en *El beso de la mujer araña*. Además, podemos apuntar cierto parecido entre sor Rata y Molina, ya que ambos se valen de la ficción para entretenerse: la monja escribiendo bajo un pseudónimo y Molina contándole películas a su compañero.

Por otro lado, la obra de Paloma Pedrero nos presenta a un matrimonio, Pedro y Rosa, que el día de su tercer aniversario de bodas destapan una verdad. Cuando Rosa llega a casa después del trabajo se encuentra a Pedro vestido de mujer. Este se esmera en ir perfectamente caracterizado de Lauren Bacall, y a Rosa le compra un traje para que se disfrace de Humphrey Bogart, la mítica pareja de



actores. Pedro utiliza el carnaval para vestirse y maquillarse como una mujer; de esta manera, los dos entran en un juego donde Rosa se comporta como un hombre y Pedro como una mujer. En esta vorágine de seducciones, Pedro llega a decirle a Rosa, que está vestida de Bogart, lo siguiente: “Pues yo, cuando me case, será para toda la vida. Con un hombre fuerte y varonil. Me gustaría tener tres hijos y un perro” (Pedrero 3). En una escena de la obra, Rosa siente que para Pedro esta situación sobrepasa los límites del juego y le dice:

No sé... Llevas tiempo tan... Tengo la sensación de que tienes secretos para mí, que te estás alejando. ¡Hace tanto tiempo que no te veía animado...! ¿Cómo vas a estar cuando te quites todo ese maquillaje? No sé... pero ayer te miraba mientras dormías y me parecías viejo. De verdad, perdona, Pedro, pero es así. Me parecías viejo y triste. Creo que te aburres conmigo, que ya no te estimulo...Hace dos meses que no... (Pedrero 2)

Unas páginas después, Pedro se sincera con Rosa:

Un día mi padre me pegó una hostia, ¿sabes? Estaba cantando para mi hermana Piluca, disfrazado de Marisol. Nos lo estábamos pasando estupendamente. Llegó él y me dio una bofetada. Lo que más me jodió es que le pegara también a ella. Le dijo: “vas a hacer de tu hermano un maricón”. . . . Desde ese día me prometí a mí mismo demostrar que yo era más hombre que nadie. ¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaban de mí. Y me he pasado la vida así; haciendo cosas que...Ahora ya no sé quién soy yo. No me conozco. Es absurdo, ¿no? A mi edad... (Pedrero 4)

Finalmente, Pedro, vestido de mujer, sale de casa, libre. Rosa, a pesar de estar abrumada y haberse alterado por las confesiones y los comportamientos de su marido, decide brindarle su apoyo y su amor. Cuando Pedro se prepara para marcharse, Rosa se levanta de la cama, le pinta los labios y le coloca una flor en el ojal del abrigo. Estas acciones las hace con generosidad. Rosa, al ver a Pedro salir de casa se echa en la cama intentado detener el llanto. Su amor se va ya libre por fin.

*La llamada de Lauren* es una obra donde el proceso de negación y asimilación toma un peso exponencial. Pedro tiene la necesidad de salir de su casa tal y como se siente, algo que no sucede con la madre superiora. Agrado, por el contrario, sí acepta su transexualidad. La libertad de Pedro empieza en casa pero se extiende al mundo exterior.

A modo de coda, como último punto de este segundo objetivo, destacamos a otros personajes de la filmografía de Almodóvar que nos permiten adentrarnos con más ahínco en la temática sexual. Uno de estos personajes es Kika, que habla con total naturalidad de la sexualidad con Juana:

JUANA. Ser bollera no es ninguna vergüenza.

KIKA. No, pero tampoco que una chica se vuelva loca por los hombres, Juana. (00:31:55)

De igual modo traemos a colación una escena en la que el personaje de Marina, de *¡Átame!* (1989), está dándose un baño relajante con un juguete que es un buzo. El juguete, que vibra dentro del agua, se acerca a su pubis y la protagonista disfruta de ese momento. El plano del que se vale Almodóvar es el

picado, que nos permite ver de forma cenital al buzo entre las piernas de la mujer.

(00:24: 18)

En conclusión, lo que destacamos del universo de Almodóvar es la libertad con la que trata las pulsiones humanas y la transgresión de los límites, que analizamos desde los principios de los que parte Bataille; así como las sexualidades e identidades que se dan en su cine —sobre todo— en mujeres creadas con miles de aristas como hemos podido comprobar en los análisis. Además, en todas las películas del genio manchego podemos encontrar numerosas referencias artísticas como el metacine, la literatura dentro del cine o el arte dentro del cine, característica que se repite en toda su filmografía, como apunta Cabrera Infante:

Sus películas no se parecen a nadie ni a nada. Si se parecen a algo es a otra película de Almodóvar. Eso se llama, en otras partes del arte, estilo. En cine, ya lo ha dicho Alfred Hitchcock, “el estilo se parece a la antropofagia, pero solo cuando uno es caníbal de sí mismo”. (471)

De esta forma, Almodóvar bebe de numerosas fuentes y las plasma para mantener a un espectador activo. Las referencias de Paloma Pedrero, Manuel Puig y Maribel Lázaro no están explícitas en estas películas —como sí lo está *La voz humana*— pero nos ayudan a entender el complejo proceso por el que pasan los personajes para superar los conflictos y conseguir su objetivo.

En este estudio, hemos podido comprobar el fluir de las sexualidades entendidas desde lo dinámico y no desde lo estático. No podemos obviar nuestros deseos, de la misma manera que tampoco podemos obviar nuestras pasiones. En esa problemática se sitúan estos seres ficticios, aunque haya veces que su moralidad sea cuestionada y solo se la permitamos en la ficción. Con su cine, Pedro

Almodóvar nos hace caminar por los anhelos de una humanidad que también nos pertenecen y por los que luchamos siempre: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” (Agrado en *Todo sobre mi madre* 1:14:00).

## Bibliografía

- Almodóvar, Pedro, director. *¡Átame!* 1989. Cameo, 2009.
- , *Carne trémula*. 1997. Cameo, 2009.
- , *Entre tinieblas*. 1983. Cameo, 2013.
- , *Kika*. 1993. Cameo, 2009.
- , *La ley del deseo*. 1987. Cameo, 2010.
- , *Todo sobre mi madre*. 1999. Cameo, 2010.
- Amícola, José. "Queer Almodóvar." *Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, edición de Adriana Virginia Bonatto, U Nacional de La Plata, 2014.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Cine o sardina*. Afaguara, Madrid, 1997.
- Cantalejo, Míriam, y Sílvia Herráiz. "Todo sobre mi madre: sexo, género y sexualidades como tránsitos utópicos." *Jornades de foment de la investigació*, U Jaume I, 2008.
- Lázaro, Maribel. *La fosa*. Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1990.
- Pedrero, Paloma. *La llamada de Lauren*. Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1987.
- , "La escritura del 'almodrama'." *El cine de Pedro Almodóvar. Una poética de lo "trans"*, edición de Pedro Poyato, U Internacional de Andalucía, 2015, pp. 101-28.
- Poyato, Pedro. "Referencias intertextuales de *Carne trémula* (Almodóvar, 1997)." *Zer*, vol. 17, no. 32, 2012, pp. 121-39.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Booket, Buenos Aires, 2007.

Sánchez Noriega, José Luis. "Cuando las pasiones llevan al crimen en el cine de Almodóvar." *Revista AdMIRA*, no. 4, 2017, pp. 21- 32.

Tornos Urzainki, Mainer. "Deseo y transgresión: el erotismo de George Bataille." *Lectora*, no. 16, pp. 195-210.

Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Ediciones Destino, Barcelona, 1990.