

PEDRO ALMODÓVAR

COMO CASO DE CINE POSMODERNO

A TRAVÉS DE SEIS PELICULAS



FACULTAD DE COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Doble grado de Periodismo y Comunicación Audiovisual

Trabajo de Fin de Grado de ÁNGELA MORÁN LÓPEZ

Tutora MÓNICA BARRIENTOS BUENO

Convocatoria julio 2022

Promoción 2017-2022

RESUMEN

La finalidad del presente trabajo es la de analizar el cine de Pedro Almodóvar como caso de cine posmoderno; para ello, previamente se realizará una investigación sobre el movimiento de la posmodernidad desde sus diversos ámbitos para poder extraer las características que se reflejan en la industria cinematográfica posmoderna y aplicarlo a una selección de largometrajes del cineasta español.

Para llevarlo a cabo se analizará la posmodernidad en su sentido histórico, recurriendo a sus antecedentes para situarla en su contexto, y, posteriormente, se darán claves para conocer cómo es la sociedad propia de este movimiento, ya que todo ello es esencial para comprender las características en la cinematografía posmoderna, pues la nueva sensibilidad de la sociedad se verá reflejada en estos largometrajes. Además, se investigará brevemente sobre la posmodernidad en el ámbito español asociado al fenómeno de la movida madrileña, ya que Pedro Almodóvar ha sido considerado como uno de sus máximos representantes. Tras ello, se procederá a realizar un análisis de diferentes películas del director manchego. Los largometrajes seleccionados coincidirán con diversas etapas de su carrera para ofrecer una visión más amplia. La metodología utilizada para ello será el uso de una matriz de análisis que servirá de apoyo para desvelar qué características sitúan a Almodóvar en la corriente cinematográfica posmoderna.

Palabras clave: posmodernidad, cine posmoderno, Pedro Almodóvar.

1. Introducción	4
2. Objetivos	5
3. Metodología	5
4. Contexto histórico, la posmodernidad	8
4.1. La modernidad como antecedente	8
4.2. ¿Qué es la posmodernidad?	10
5. La sociedad posmoderna	13
6. El cine posmoderno	17
6.1. Los antecedentes: el cine clásico y moderno	17
6.2. La llegada del cine posmoderno y sus características	18
6.2.1. La construcción narrativa del cine posmoderno	20
6.2.2. Tratamiento	31
6.2.3. Puesta en escena	32
6.2.4. Tramas	35
7. España posmoderna	40
8. Pedro Almodóvar, breve contexto	45
9. Análisis de películas de Almodóvar	48
9.1. <i>Entre tinieblas</i> (1983)	48
9.2. <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> (1988)	56
9.3. <i>Kika</i> (1993)	68
9.4. <i>La mala educación</i> (2004)	78
9.5. <i>Los abrazos rotos</i> (2009)	87
9.6. <i>Los amantes pasajeros</i> (2013)	97
10. Conclusiones	104
11. Referencias	108

1. INTRODUCCIÓN

Las artes son una forma de expresión que aúna dos realidades: la personalidad del autor y las circunstancias socioculturales que le rodean. El cine, conocido como el séptimo arte, ofrece a sus creadores la oportunidad de expresar tanto su mundo interior como el exterior. De este modo, es inevitable que el momento sociocultural e histórico que vive cada autor influya en lo que crea. Se verá, así, como con la llegada de la posmodernidad aparece una nueva manera de hacer cine influenciada por la actual corriente de pensamiento y que, a pesar de ser totalmente diferente a sus antecedentes, tomará prestados elementos de estos.

La posmodernidad aparece tras la modernidad y deja de creer en el proyecto de la razón. Es una época marcada por el nihilismo, narcisismo, individualismo, desencanto, fragmentación y muchas más características que quedarán reflejadas en el cine que, como ya se ha dicho, funciona como un espejo de la época en la que se vive. Además, se observará cómo la sociedad también ha modificado su forma de ver el mundo tras el fin de la esperanza de llegar a un futuro utópico, lo que condicionará enormemente al individuo posmoderno y a sus creaciones artísticas.

El movimiento de la posmodernidad entra en España tras la muerte de Franco y llegaría a su máximo esplendor con la denominada movida madrileña. El director manchego Pedro Almodóvar ha sido declarado en varias ocasiones como representante de este fenómeno español que surgiría a finales de los 70 y comienzo de los 80. Con la muerte del dictador en 1975 una nueva etapa llegaría al país, un periodo que comenzaba a conocer la libertad y en el que las minorías empezaban a tener voz.

Criado en valores tradicionales y rurales, Pedro Almodóvar -que ha asegurado que con tan solo 12 años ya se consideraba nihilista y ajeno a los valores en los que fue educado (Strauss, 2001)- es uno de los máximos representantes de la posmodernidad de nuestro país y no dudó en aprovechar la libertad que llegó a España con la llegada de la democracia, lo que ha desembocado en una rica filmografía transgresora, ecléctica y diferente a lo que se había visto hasta el momento en nuestro país. Almodóvar crea películas que, sin duda, hoy se pueden calificar como posmodernas.

Resulta de gran interés saber cómo las corrientes de pensamiento que emergen en las sociedades de cada momento histórico se reflejan en el cine y, además, cómo películas

encasilladas en un mismo movimiento pueden ser, a su vez, tan diferentes entre sí. La justificación de este trabajo se debe al interés de cómo el cine actúa como un espejo de la sociedad y los cambios que está viviendo debido al período histórico en el que se inserta. Además, el interés en esta investigación también reside en cómo Pedro Almodóvar adopta a la perfección los rasgos del cine posmoderno a lo largo de su filmografía, interés que aumenta al saber que el cineasta manchego discrepaba de ser denominado como representante de la movida madrileña y, por tanto, de la posmodernidad española. No obstante, las características de su peculiar universo cinematográfico permiten encasillarlo como un director posmoderno y para ello se analizarán cuáles son los rasgos más repetidos en su filmografía.

2. OBJETIVOS

A partir de todo lo señalado, los objetivos que el presente trabajo se plantea son los siguientes:

- Definir la posmodernidad y sus principales características.
- Estudiar los rasgos y el pensamiento de la sociedad posmoderna y explicar cómo estos se reflejan y se aplican a las producciones cinematográficas.
- Definir el cine posmoderno.
- Realizar un análisis audiovisual de diversos largometrajes de Pedro Almodóvar para conocer las características que lo sitúan como director posmoderno.

3. METODOLOGÍA

Los objetivos planteados con el presente trabajo obligan a la utilización de una metodología de carácter cualitativo. Mediante diversas fuentes de distinto carácter se realizará una intensa investigación para lograr reunir la información suficiente sobre el marco y contexto teórico de este proyecto: la posmodernidad, la modernidad como su antecedente, la sociedad posmoderna, la posmodernidad española y el contexto y cinematografía de Pedro Almodóvar. Tras la elaboración del marco teórico y contextual del trabajo se habrá logrado obtener la información necesaria para poder ser aplicada de forma práctica a la filmografía del director manchego mediante un análisis de sus películas.

Para ello se ha elegido una serie de películas que coinciden con diferentes puntos de su carrera, estas van desde sus inicios en los 80, pasando por un Almodóvar más experimentado en los 90 y, por último, un cineasta más maduro a inicios y mediados del 2000. La selección es la siguiente: *Entre tinieblas* (1983), film que nace en el seno del fenómeno de la movida madrileña, dando lugar a una de sus obras más transgresoras con una fuerte presencia de elementos religiosos, además de ser un ejemplo claro de la subversión de la tradición; *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), por ser su primer gran éxito nacional e internacional y una representante de la estética kitsch; *La mala educación* (2004), por su compleja construcción narrativa y la representación del colectivo LGTBIQ+; *Los abrazos rotos* (2009), por su fuerte representación del cine dentro del cine y por ser una de sus películas más cercanas a la realidad y, por último, *Los amantes pasajeros* (2013), una de sus últimas películas, en la que vuelve a acercarse más a la comedia, que funciona de gran ejemplo de la representación del colectivo LGTBIQ+, los nuevos tipos de relaciones en la sociedad posmoderna y el relativismo moral.

El análisis cinematográfico de la selección de películas de Pedro Almodóvar se llevará a cabo mediante una matriz de análisis de elaboración propia que incluirá las características y rasgos del cine posmoderno previamente explicados. El análisis mediante la matriz permitirá, posteriormente, redactar cuáles son los elementos posmodernos que encontramos en cada película analizada y de qué forma y en qué medida estos se representan para, finalmente, poder dar lugar a las conclusiones generales de la investigación y el análisis realizado.

Nombre de la película (año)		SÍ	NO
CONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y DEL DISCURSO	Intertextualidad		
	Subversión de significados		
	Pastiche e hibridación de géneros		
	Fragmentación		
	Personajes posmodernos: las minorías		

	Nuevas formas de familia		
	Ausencia del padre		
	Relaciones amorosas y sexualidad		
TRATAMIENTO	Relativización moral		
	Estética por encima de la ética		
PUESTA EN ESCENA	Artificialidad, estética kitsch		
TRAMAS	Violencia, sexo y drogas		
	Culto al cuerpo		
	Desencanto en los personajes		
	El mundo rural		
	Visión nostálgica del pasado		

4. CONTEXTO HISTÓRICO, LA POSMODERNIDAD

Resulta complicado realizar una aproximación a la posmodernidad, pero para situarse se puede definir como un amplio movimiento que surge como reacción a la modernidad y la forma de pensar y entender el mundo que se tenía entonces. A su complejidad de explicación, se suma el muy común error de no establecer diferencias etimológicas entre los términos posmodernidad y posmodernismo o, en el caso de su antecesor, modernidad y modernismo, pues, aunque estén relacionados, no son sinónimos. En el primero de ambos casos, se hace referencia a la corriente en sí, aplicada al pensamiento y forma de vivir, mientras que el posmodernismo y el modernismo son conceptos aplicados al movimiento cultural y artístico que ambos periodos traen consigo.

Actualmente, no existe un consenso sobre cuál es el inicio de este nuevo periodo y en qué consiste exactamente; además, autores como Albino Gómez (2007) afirman que la sociedad posmoderna es la contemporánea. Por ello, es difícil definir algo que se encuentra en progreso y que, por tanto, pueden seguir apareciendo nuevos rasgos definitorios. Pero sí hay ciertas claves que pueden darse para comprender de forma aproximada qué es la posmodernidad y cuándo comienza. Lyotard (1987) o Vattimo (1987) coinciden al afirmar que la posmodernidad llega tras el fin de la modernidad, cuando el pensamiento que en ese período se tenía queda obsoleto, momento que tiene su inicio a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Por tanto, antes de adentrarse en qué es la posmodernidad, se debe, en primer lugar, remontarse unos cuantos años atrás y entender en qué consistía el antecesor de este nuevo periodo contemporáneo y por qué este llega a su fin.

4.1. LA MODERNIDAD COMO ANTECEDENTE

Llega el fin de la Edad Media, una época guiada por la divinidad y considerada por los modernos como llena de oscuridad, y, con su caída, comienza la modernidad que sustituirá esa oscuridad por las luces traídas por el movimiento de la Ilustración. Durante esta nueva etapa, que comienza en el Renacimiento, alrededor del siglo XV (Gómez, 2007, p.2), se deja de lado la creencia que se tenía en la Edad Media en la que todo se guiaba por la religión, el misticismo y la magia. El mayor valor de todos y el centro de la humanidad era Dios. Todos los ámbitos de la vida durante ese periodo se guiaban

mediante la divinidad, Dios era quién llevaría a la humanidad hacia la verdad y a un mundo de plenitud.

No obstante, durante la modernidad este pensamiento se va abandonando, el mundo de la superchería se deja de atender para dar paso a un nuevo valor superior: la razón. En este momento, comenzaría la modernidad, una época antropocéntrica que pondría fin a la anterior etapa teocéntrica (Gómez, 2007, p.2).

La razón se pone en el centro de todo, era esta, junto a la ciencia y el consiguiente método científico, quien podría guiar a la humanidad en su camino hacia el progreso (Gutiérrez Correa, 2014, p. 3). En el transcurso de la modernidad el hombre dio a luz a numerosos inventos beneficiosos para la humanidad; esto fue incrementando la ilusión y la fe que se tenía en la razón como fuente del progreso. Fue con la llegada de los primeros grandes inventos y con la Revolución Industrial cuando este pensamiento se va implantando con mayor fuerza y cogiendo más importancia. Mientras que en la Edad Media consideraban que Dios llevaría a un mundo de plenitud, los modernos confiaban plenamente en que la razón llevaría a un futuro utópico.

El hombre moderno consideraba que existía una única verdad, absoluta y universal, que rige el universo y explica la realidad, la cual busca incesantemente. Además, también confiaba en la existencia de una moral universal que definía qué era el bien y qué era el mal de forma absoluta (Barg, 2004, pp.8-9); estas creencias, como se verá más adelante, desaparecerán con la llegada de la posmodernidad a favor del relativismo moral.

Así pues, la modernidad confiaba en la razón humana y en la ciencia como el motor que llevaría al progreso de la humanidad hacia un futuro utópico, un mundo de plenitud. Sin embargo, esta visión esperanzadora sobre el futuro utópico se diluye de golpe. Aunque no existe un consenso sobre cuál fue el momento exacto en el que llegó el fin de la modernidad, sí se puede especificar qué es lo que llevó a acabar con el sueño del proyecto ilustrado y con el comienzo de una etapa nihilista y de desencanto. La posmodernidad llega a finales del siglo XX, tras eventos como dos guerras mundiales, bombas atómicas, hambrunas, genocidios, y una lista casi interminable de horrores que se dieron durante la modernidad y que fueron posibles gracias a la ciencia (Gómez, 2007, p. 4).

4.2.¿QUÉ ES LA POSMODERNIDAD?

Para algunos autores, como Vattimo (1990), Nietzsche es el primer posmoderno, quien, con un siglo de antelación, ya tenía un pensamiento muy similar a lo que hoy día plantea este movimiento. El filósofo alemán ya había reflejado en sus obras algunas ideas que lo situaban como posmoderno incluso antes de que este movimiento llegara a gestarse: su nihilismo, fragmentariedad, la negación de la existencia de una verdad y su antimodernismo (Mayos, 2009).

Sin embargo, no es hasta los años 70 que este término comienza a coger popularidad, cuando el filósofo francés Jean-François Lyotard lo acuñó por primera vez en el ámbito de la filosofía (Anderson, 1998, p. 30). No obstante, este era un término que, de una manera u otra, ya había sido utilizado mucho antes de los años 70 y aplicado en diferentes ámbitos, como en la literatura, pero no se había establecido aún como un movimiento o corriente predeterminada, ni tampoco se había profundizado en ella.

La posmodernidad no solo aparece en filosofía, sino que es un movimiento que ocupa prácticamente todos los ámbitos de nuestra vida como el social, filosófico y cultural; es una corriente de pensamiento, una sensibilidad, y, como tal, afectará a todos los ámbitos humanos. En este trabajo, donde más interesa la posmodernidad es en la cultura y, sobre todo, en el cine, sin embargo, conviene entender este movimiento en su totalidad para comprenderlo aplicado a estos ámbitos, pues los rasgos que definan a la sociedad serán los que marcarán las creaciones artísticas.

Como al principio se adelantaba, la posmodernidad, tal y como su propio nombre indica, aparece con posterioridad a la modernidad y como reacción a esta. La visión esperanzadora se deja de lado con la llegada de la decadencia humana que, en parte, fue traída por el hombre e inventos derivados de la razón. No se puede seguir creyendo en ella; pero entonces ¿qué queda?, según el pensamiento posmoderno, nada. No se puede esperar un futuro utópico y tampoco se puede volver a un pasado mejor, no hay nada en qué apoyarse ni guiarse más que en sí mismo.

Se muestra cierta paradoja en la posmodernidad y en la definición que Lyotard y más autores ofrecen, puesto que habla de que esta es la ruptura con la modernidad, una reacción ante ella y sus valores; sin embargo, afirma también que lo posmoderno no venía después de lo moderno “sino que era un movimiento de renovación dentro de la

modernidad misma” (Anderson, 1998, p. 47), de manera que toma elementos de la modernidad y los amolda. Se verá esto muy presente en el arte y en el cine. Por tanto, la posmodernidad niega a la modernidad a la vez que la posee.

Aunque no es tarea fácil explicar en qué consiste la posmodernidad, existen ciertos rasgos característicos que permiten comprenderla, tanto a ella como a la nueva sensibilidad y pensamiento que trae consigo. Es una época de desencanto que está marcada por el nihilismo, el narcisismo y su consecuente individualismo, la sociedad de consumo y la llegada de las nuevas tecnologías, la globalización y el emerger de las minorías, la crisis de valores y la fragmentación de la historia, el lema del “todo vale, porque nada vale” de Nietzsche, por el subjetivismo y relativismo... es decir, por numerosos rasgos que, en su mayoría, son consecuencia directa de dos específicos: el nihilismo y el narcisismo.

Para comprenderlo mejor, se dará explicación, primero, a la teoría de Jean-François Lyotard sobre el surgimiento de este movimiento. El filósofo francés argumenta que la posmodernidad aparece tras la crisis o, siendo más directos, tras la muerte de los “metarrelatos”. Los metarrelatos de Lyotard, explica el filósofo José P. Feinmann (2010-2016), son interpretaciones de la historia, maneras de ver el mundo para interpretar la realidad, algo en lo que basarse para comprender lo que ocurre y dar explicación a lo real. Además, cada una de estas interpretaciones siempre van a legitimar algo, ya sea la razón, Dios, el sistema capitalista o la revolución del proletariado, y serán estos los que, supuestamente, conduzcan hacia una sociedad utópica.

Lyotard consideraba que existían, sobre todo, cuatro metarrelatos, o metanarraciones, que explicaban la realidad. En primer lugar, se encuentra el cristianismo que depositaba toda su confianza en Dios. Este fue el valor que se puso en alza durante toda la Edad Media, la divinidad (Feinman, 2010-2016).

En segundo lugar, se sitúa el comunismo o marxismo que consideraba que la historia se compone de etapas, cada cual es un avance respecto a la anterior y que, a su vez, la contiene. Por tanto, para el comunismo la lucha de clases es el motor de la historia, gracias a ella se lograría un progreso que conduciría hasta alcanzar el comunismo, es decir, el estado de plenitud (Feinman, 2010-2016).

Por otro lado está el capitalismo, un sistema basado en la economía que prometía la prosperidad para todo el mundo. Albino Gómez explica que los capitalistas consideraban que la sociedad alcanzaría la felicidad gracias a la “racionalización de las estructuras de la sociedad y el incremento de la producción” (2007, p. 4). Y, por último, está el Iluminismo o la Ilustración, el movimiento propio de la modernidad, que ponía a la razón como el motor del progreso y que, al igual que los metarrelatos anteriores, llevaría a un mundo pleno y no habría espacio para lo irracional.

Estos son los cuatro grandes relatos por los que las personas se guiaban e interpretaban la realidad, pero Lyotard afirmaba que todos habían muerto (Feinmann, 2010-2016). Como se puede observar, estos metarrelatos son teleológicos, es decir, persiguen un fin último. Todos consideraban la historia como algo lineal, con un orden lógico, por lo que se basan en un progreso que trata de llegar a su meta, la cual, en todas estas visiones, era un futuro utópico.

Sin embargo, a finales del siglo XX se deja de confiar en cada uno ellos. En primer lugar, ya bastantes años atrás, se había abandonado la confianza en la religión como base principal para explicar la existencia. Se comenzó a considerar que guiarse únicamente por la divinidad daba lugar al misticismo; por tanto, se dejó de situar como el centro del pensamiento y el motivo de todas las actuaciones. Mientras tanto, en la Unión Soviética se había alcanzado el comunismo, sin embargo, la situación en la URSS quedaba muy alejada de ese mundo de plenitud y de justicia que el metarrelato del marxismo prometía. Por otro lado, el capitalismo solo lograba acentuar las desigualdades socioeconómicas. Y la razón ha conducido a la decadencia, en escenarios como el de la Segunda Guerra Mundial y el genocidio de millones de personas.

Si las cuatro visiones con las que la humanidad se guiaba para interpretar el mundo han muerto, según Lyotard, no queda nada. El posmodernismo es una etapa de nihilismo, la sociedad se encuentra en la era del vacío, explica Lipovetsky (1986). Feinmann (2010-2016), dando explicación a la teoría de Lyotard acerca de la posmodernidad, argumenta que la muerte de estos metarrelatos trae consigo la existencia de pequeños relatos. La historia, por tanto, ya no es lineal como antes se creía, pues no se guía por un único metarrelato hegemónico, sino por muchos, por ello la historia pasa a fragmentarse. Vattimo (1990, pp. 84-85) explica esto de una forma sencilla comparándolo con los dialectos; para el filósofo italiano, la historia está compuesta por dialectos diferentes los

cuales deben comunicarse entre sí, pero que no existe un gran dialecto. Consecuentemente, la posmodernidad ya no va a creer en las utopías que los metarrelatos prometían, se cae en una época de desencanto. Esta fragmentación de la historia provoca un caos en ella, Houston Smith afirma que en la modernidad la realidad se ordenaba según unas leyes fáciles y posibles de entender, mientras que en la posmodernidad la realidad “se torna desordenada e ininteligible” (citado en Varderi, 1995, p. 6).

Se vive en un periodo nihilista y fragmentado; un nihilismo que traerá consigo el rechazo a las instituciones, la sociedad deja de creer en ellas. Respecto a esto, afirma Lipovetsky que “el saber, el poder, el trabajo, el ejército, la familia, la Iglesia, los partidos, etc. ya han dejado globalmente de funcionar como principios absolutos e intangibles y en distintos grados ya nadie cree en ellos” (1986, p. 35). No obstante, estas instituciones tradicionales siguen existiendo por pura inercia.

Además, la fragmentación de la historia y el hecho de que la sociedad dejase de creer en el progreso hacia un futuro utópico, da lugar a una forma diferente de vivir. Lipovetsky afirma que ahora solo se vive el presente debido a la “pérdida de sentido de la continuidad histórica” (1986, p. 51). La sociedad posmoderna vivirá el presente sin tener en cuenta el futuro, pues nada garantiza el progreso hacia un tiempo mejor; asimismo, tampoco tendrá en cuenta el pasado, pues ya no se podrá volver a él, esto se verá con más detenimiento en los rasgos de la sociedad contemporánea.

5. LA SOCIEDAD POSMODERNA

Con la llegada de la posmodernidad aparecen también un nuevo pensamiento y sensibilidad que afectan a la sociedad contemporánea. Por tanto, antes de adentrarse en qué es el cine posmoderno y cuáles son sus principales rasgos, es necesario comprender cómo es el individuo contemporáneo, es decir, el posmoderno, pues será esta nueva sensibilidad que le afecte lo que dará lugar a sus obras, ya que los rasgos de la sociedad posmoderna quedarán reflejados en la industria cinematográfica.

- Florecer de nuevos discursos

El desencanto y la fragmentación traídos por la posmodernidad no pueden considerarse como características negativas en su totalidad, puesto que los metarrelatos que explicaban la historia eran hegemónicos y totalizantes, aspecto

que los convertía en opresores. Para comprender el sentido de esto, conviene remontarse a Gramsci (citado en Gómez Gutiérrez, 2016, pp. 95-96) y su concepto de hegemonía. Según él, un grupo dirigente impone un discurso hegemónico sobre el cual el conjunto de la sociedad debe verse definido, aunque no haya participado en su producción; todos deben reconocerse a sí mismos en ese discurso que, supuestamente, les guía, y en cuya elaboración solo un grupo muy reducido ha participado. Como consecuencia, estos grandes discursos terminan siendo opresores, pues obligan a toda la sociedad a guiarse por ellos, aunque no se vean representados. Se pueden considerar los metarrelatos de Lyotard como estos discursos hegemónicos.

Con la llegada del pensamiento posmoderno, se considera imposible que un único discurso pueda comprender a la sociedad completa y entran en auge el relativismo y subjetivismo. Lo que las narraciones de la modernidad traían consigo era la anulación de las particularidades, quedando así muchos sujetos fuera del discurso, marginados e ignorados por el resto de la sociedad.

Será ese sentimiento de opresión el que dará lugar al florecer de las minorías que antes eran marginadas. Se fragmenta la historia, pero también se fragmentan los discursos, hay una infinidad y todos igual de válidos. Respecto a esto, afirma Vattimo (1990, p. 76) que la existencia de un punto de vista supremo, que sea capaz de unificar todos los restantes, no es más que una ilusión. Es decir, existen múltiples puntos de vista, de este modo, se pone en alza el relativismo en la sociedad posmoderna.

Es esta la razón por la cual el fin de los metarrelatos y la fragmentación no son características negativas para nuestra sociedad, pues gracias a la actual existencia de diferentes y numerosos discursos, aparece la tolerancia, la aceptación, el multiculturalismo y el respeto a las minorías que antes eran ignoradas, puesto que, como se explicaba anteriormente y como afirma Lipovetsky, antes de la llegada de la posmodernidad:

(...) la lógica de la vida política, productiva, moral, escolar, asilar, consistía en sumergir al individuo en reglas uniformes, eliminar en lo posible las formas de preferencias y expresiones singulares, ahogar las particularidades idiosincrásicas en una ley homogénea y universal, ya sea

la «voluntad general», las convenciones sociales, el imperativo moral, las reglas fijas y estandarizadas (1986, p. 7).

Vattimo, en consonancia con las afirmaciones del filósofo francés, afirma que, con la llegada de los medios de comunicación de masas, “estalla una multiplicidad de racionalidades locales -minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas- que toman la palabra, al no ser, por fin, silenciadas y reprimidas por la idea de que hay una sola forma verdadera de realizar la humanidad” (1990, p. 84).

Este proceso de personalización ha traído una sociedad más flexible que se basa en la “afirmación y estimulación de las necesidades, el sexo y la asunción de los factores humanos, en el culto a lo natural, a la cordialidad y el sentido del humor.” (Lipovetsky, 1986, p. 6). Esta flexibilidad e individualismo propios de la posmodernidad da lugar, a su vez, a la puesta en valor de la subjetividad y del relativismo.

- **Crisis de identidad e individualismo**

Otro símbolo propio de la posmodernidad es la crisis de identidad que afecta al individuo posmoderno. Los individuos están tratando de buscar su propia identidad. El florecer de las minorías y de los múltiples relatos no es más que un paso en esa búsqueda, afirma Lipovetsky (1986, p. 6). Este vacío de la identidad encuentra su razón, según el filósofo francés, en la pérdida de las referencias (Lipovetsky, 1986, p.59).

Como al inicio de este trabajo se mencionaba, la posmodernidad trae consigo el individualismo y su consiguiente narcisismo, de hecho, Lipovetsky (1986) denomina este periodo como una revolución individualista. Esto puede encontrar sus razones en la búsqueda de la identidad a la que ahora se enfrenta el individuo. Esta búsqueda e individualismo son la causa de varios rasgos que caracterizan a la sociedad contemporánea. Aunque el narcisismo característico de este periodo pueda conducir a la idea de que la sociedad posmoderna es asocial, no significa esto. El individuo posmoderno no es asocial, sino que se agrupará con quienes se le parecen, con quien comparta experiencias parecidas a las suyas y, de este modo, puedan comprenderlo; esto es lo que el filósofo denomina *narcisismo colectivo*. Algo que puede deberse al miedo al Otro, el individuo se busca a sí mismo en

otras personas (Lipovetsky, 1986, pp. 13-14). El Yo será el centro de nuestro pensamiento, por ello, la sociedad es narcisista y esto, irremediabilmente, trae consigo cambios en las relaciones, pues importa más el propio individuo que los demás, algo que, como posteriormente se verá, quedará reflejado en la industria cinematográfica contemporánea.

- **Nuevos valores**

La caída de los antiguos valores que antes regían lleva a la búsqueda de unos nuevos. Los dos principales serán el deseo y el placer, dos valores que van unidos, pues la satisfacción del deseo es lo que genera el placer. El individuo posmoderno buscará el placer en todas sus formas y, además, querrá que la satisfacción de sus deseos se produzca de forma inmediata, pues la sociedad contemporánea también es la sociedad de la inmediatez. Estos dos nuevos valores traerán consigo otros asociados como la diversión, la apertura de las emociones, la exaltación del presente y el triunfo de la estética, tal y como afirma Cornelio Águila (2005, p. 104).

Que el deseo y el placer se coronen como los nuevos valores contemporáneos encuentra también su explicación en que la sociedad posmoderna es una sociedad consumista. Lipovetsky asegura que estamos destinados a consumir y que se ha llegado a un punto culminante de la sociedad consumista. No obstante, afirma que esto se realizará de manera distinta, se consumirá información, viajes, formación, relaciones, música, objetos... se ha extendido el consumismo hasta la esfera privada, incluso (1986, p. 10). Este aumento del consumismo va íntimamente ligado a la satisfacción de los nuevos valores.

La búsqueda de la satisfacción del deseo y, como consecuencia, la búsqueda del placer, implica que el individuo posmoderno vive ahora en una sociedad hedonista. El hedonismo es un término griego que la Real Academia Española define como una “teoría que establece el placer como fin y fundamento de la vida” (Real Academia Española, s.f., definición 1) y una “actitud vital basada en la búsqueda de placer” (Real Academia Española, s.f., definición 2). Dos definiciones que encajan muy bien con lo que el individuo contemporáneo establece como máxima en su vida. Este hedonismo es consecuencia de la visión contemporánea que se tiene de la historia, la consideración de que esta no es lineal

y, por tanto, no se tiene en cuenta ni el futuro ni el pasado a la hora de vivir, el presente es lo que únicamente importa. Según Albino Gómez el individuo posmoderno vive “el presente con una actitud hedonista que recuerda al *carpe diem* de Horacio” (Gómez, 2007, p.5).

La actitud de vida hedonista trae consigo el consumismo en todos sus tipos para lograr encontrar el placer y la satisfacción inmediata de este. El hedonismo, el placer y el deseo también son explicación directa de por qué la sociedad actual es individualista, pues lo que más importa al individuo posmoderno es el “yo” y sus deseos, frente a los de los demás.

6. EL CINE POSMODERNO

El séptimo arte posee unas características esenciales que lo hace capaz de transmitir y reflejar las más grandes complejidades de la condición humana. Por ello, al igual que el ser humano y sus inquietudes han ido cambiando a lo largo de la historia, el cine se verá influenciado por estas transformaciones, pues todo cambio cultural y social que se dé afectará a la industria cinematográfica.

Tras la creación de las películas se encuentra todo un equipo humano responsable de su producción, por tanto, la obra será fruto de la experiencia de estas personas, así como de las circunstancias que han vivido y les rodean (Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 11). Es por ello que se puede afirmar que los cambios socioculturales que se van desarrollando en el mundo van a verse reflejados en la industria cinematográfica del momento, pues quien haga una película estará influenciado por los cambios a los que se ha visto sometido y que han condicionado su relación con la realidad y, seguramente, serán su inspiración a la hora de crear. Es decir, las circunstancias y la situación sociocultural que rodean al hombre afectan a su forma de observar el mundo y, por tanto, quedarán plasmadas en su creación artística.

6.1. LOS ANTECEDENTES: EL CINE CLÁSICO Y MODERNO

Al igual que para entender la posmodernidad era necesario remontarse a la modernidad, para comprender el cine posmoderno se debe conocer a sus antecesores, es decir, el cine moderno y el clásico.

El cine moderno aparece tras la caída del clásico, el cual trataba de mostrar una realidad de ensueño. Tras este, los directores y creadores de cine, poco a poco, comienzan a descubrir que una película sirve para algo más que contar una historia. Como resultado, el cine moderno se aleja de las convenciones y de la tradición que seguía el clásico y empieza a experimentar y reflexionar, entre otras cosas, sobre sí mismo y su naturaleza (Zavala, 2005). Surgen de este modo las denominadas vanguardias cinematográficas.

Con la llegada del cine moderno aparecen los grandes cineastas del siglo XX y comienzan a ganar fuerza movimientos rupturistas que dan lugar a nuevas narrativas en la industria. Frente a la narración lineal y convencional del cine clásico, las vanguardias cinematográficas proponían romper esas convenciones (Agirre, 2014, p. 651). Con el tiempo, esta estética se va abandonando a favor de un cine que fue tomando nuevas formas, así como tendencias sociales y políticas que dieron lugar al actual cine posmoderno (Gutiérrez Correa, 2014, p. 2), en el cual se centrará este trabajo.

6.2. LA LLEGADA DEL CINE POSMODERNO Y SUS CARACTERÍSTICAS

Muchos autores coinciden al destacar películas como *The Matrix* (hermanas Wachowski, 1999) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) como referentes del cine posmoderno. La desconfianza ante la realidad en la que se vive, en la primera de ellas, y el futuro distópico representado en la segunda, convierten a estos dos largometrajes indudablemente en posmodernos, pues la trama que desarrollan son fruto del nihilismo y desencanto proveniente del nuevo pensamiento contemporáneo. Esto limitaría este cine a un limitado número de películas de características muy determinadas y bastante futuristas y distópicas, pero lo cierto es que, si se conocen los rasgos de esta etapa de la industria cinematográfica en general, se puede percibir que películas de muy diverso estilo pueden ser también clasificadas como posmodernas, como es el caso de los largometrajes de Pedro Almodóvar, que nada tienen que ver con la película de las hermanas Wachowski.

Mientras que el cine moderno era un movimiento de ruptura con los convencionalismos, el cine posmoderno, a pesar de no someterse tampoco a ellos, no es tanto una ruptura, sino una renovación de los modelos previos y de elementos de la tradición. A partir de los años 80, aproximadamente, la industria cinematográfica comienza a transformarse acorde con la nueva sociedad que se estaba gestando. Es

entonces cuando comienzan a hacerse notar grandes directores que crecieron consumiendo cine, y algunos de ellos estudiándolo, como, por ejemplo, Martin Scorsese, Woody Allen o Pedro Almodóvar, entre muchos otros.

Entre ellos empieza a florecer una nueva sensibilidad, una posmoderna, que se verá reflejada en cada una de sus creaciones. De este modo, llega al cine la posmodernidad, lo que implicaba también la caída de las vanguardias cinematográficas y todo lo que estas representaban. Respecto a esto, las nuevas creaciones “ya no buscan la invención de lenguajes en ruptura -como sí hacían las vanguardias- son más bien subjetivas, artesanales u obsesivas y abandonan la búsqueda pura de lo nuevo” (Lipovetsky, 1986, p. 120). Se asiste a un nuevo modelo de creación que tomará prestados elementos del cine anterior; como consecuencia, la cinematografía posmoderna resulta muy variada, no hay un modelo específico de cómo debe ser.

Conviene también subrayar que, si se tiene en cuenta el polémico lema posmoderno del “todo vale”, se puede comprender por qué no hay un modelo específico que abarque la creación posmoderna, pues cada autor creará su propia teoría del arte, (Jiménez Arévalo, 2020, p. 75), dando lugar así a que la industria cinematográfica contemporánea resulte ecléctica y variada, pues cada autor es un mundo y así lo representará en sus obras.

Otra cuestión a tener en cuenta sobre el cine posmoderno es que ya no tratará de ser un fiel reflejo de la realidad. Jiménez Arévalo, recurriendo a los conceptos de simulacro e hiperrealidad de Baudrillard, realiza una reflexión en la que afirma que el hombre posmoderno habita en la hiperrealidad y que este entorno “queda definido por un conjunto de signos que no tienen referente real, sino un referente semiótico” (2020, p. 71). Así pues, el cine posmoderno no representará la realidad, por mucho que en algunas películas se le parezca enormemente, pues “los hiperrealistas -los cuales se pueden considerar como posmodernos- fijan con un parecido alucinante una realidad de la que se ha esfumado todo el sentido y toda la profundidad” (Baudrillard, 1978, p. 49), por tanto, las películas contemporáneas pertenecen a un nuevo cine que reflexiona sobre su condición de simulacro y que usa otras obras cinematográficas para su creación.

Como ya se ha adelantado, la mezcla de elementos variados y el eclecticismo son propios de las películas contemporáneas y, por tanto, el cine posmoderno da cabida a

películas de muy diferente estilo, con tramas que en nada se asemejan y con estéticas muy alejadas entre sí, no obstante, dentro de este cine se encuentran una serie de características que se van repitiendo en las películas de esta época, de una u otra manera, y que permiten clasificarlas como posmodernas, a pesar de sus diferencias. Si bien, para que una película sea calificada como tal no es necesario que en ella se den todas las características que se desglosarán a continuación. Los diversos rasgos que caracterizan a este cine pueden dividirse en distintas categorías, en función de si afectan a la construcción narrativa de la película, al tratamiento, a la puesta en escena o a la trama. A continuación, se verán las principales características de cada una de estas categorías.

6.2.1. LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DEL CINE POSMODERNO

Dentro de la construcción narrativa del cine posmoderno se encuentran diversas características que afectarán al orden, a su significado, a sus personajes, etc. Además, algunas de estas traerán consigo un nuevo rasgo que estará presente en las producciones posmodernas y es que, a diferencia de lo que ocurría anteriormente, el papel del espectador pasa a ser activo, dejando de lado su anterior carácter pasivo, lo que implicará que este mantenga su atención durante la película y sea partícipe de la obra.

- Muerte del autor

Con la llegada de las vanguardias cinematográficas en la modernidad y, posteriormente, del cine posmoderno, el papel del espectador cambiaría, así como el del autor, quien dejaría de tener la única y última palabra sobre el significado de su obra. Se produce lo que Roland Barthes denominó la muerte del autor (citado en Pérez Parejo, 2004, p.4).

Como ya se ha mencionado, con la entrada de la posmodernidad se rompe con la tradición y se deja de creer en las instituciones tradicionales con las que anteriormente se guiaba la sociedad. Visto de este modo, se puede considerar la idea tradicional del autor como una institución, como consecuencia, en la cultura contemporánea se produce una separación con la concepción antigua que se tenía de esta figura y desaparece la jerarquía de autoridad que antes estaba presente en el mundo de la cultura.

Esta jerarquía de autoridad consistía en que el autor era considerado como el centro de la obra, él la creaba y, por tanto, él le daba su único significado. De esta forma, el papel que tenía el espectador era pasivo, solamente debía contemplar la obra y entender el significado que el autor le había dado, así como lo que quería transmitir con ella; de este modo, los espectadores no podían sacar sus propias conclusiones. No obstante, con la muerte del autor, muere también el espectador pasivo en favor de uno activo. Respecto a este punto, Haneke asegura:

Cada vez que leemos un libro, imaginamos las caras de los protagonistas, creamos los espacios geográficos o emocionales. Quiero establecer una relación idéntica entre el espectador y lo que ocurre en la pantalla: es la propia experiencia de cada cual la que se refleja. En otras palabras, cada uno ve en mis películas lo que lleva dentro (citado en Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 23).

Estas palabras de Haneke refuerzan la idea que se trata de explicar: con las obras contemporáneas el autor no da el significado a la obra, sino que cada espectador con su propia experiencia será quien establezca el significado y final que completen la película, siendo cada una de estas visiones igual de válidas.

Todo esto confirma la existencia de una pluralidad de verdades subjetivas, individuales e igualmente válidas, pues la posmodernidad confía en el subjetivismo, relativismo y pluralidad de ideas y el cine contemporáneo no quedará fuera de este nuevo pensamiento, sino que reforzará el “todo vale”.

Por consiguiente, se asiste a una industria cinematográfica en cuyas producciones no habrá un único significado válido, es decir, el del autor, sino que ahora en una época en la que se pone en valor el relativismo frente a los valores universales, cada mirada dará lugar a un significado de la obra distinto e igualmente válido.

- **Intertextualidad**

Barthes considera al texto -en este estudio se entenderá el texto como la película- “un tejido de citas y referencias a innumerables centros de la cultura” (citado por Pérez Parejo, 2004, p.4). Esto da paso a la siguiente característica del cine posmoderno que también requiere de un espectador activo, la intertextualidad.

El término de intertextualidad fue propuesto por Julia Kristeva en su obra *Semiótica* (1978) para referirse a la relación que se da entre un texto y otro. De igual manera, se entiende que el cine posmoderno va a construir narraciones en las que se harán referencias a otras obras de diferentes autores e, incluso, del mismo autor. Zavala coincide con la concepción de Barthes de cómo se construyen los textos y define el cine contemporáneo como una integración de elementos tradicionales del cine clásico y componentes del moderno, lo que desvela su naturaleza intertextual (citado en Alvarado Duque y Escobar Ramírez, 2019, p. 390).

Esta característica implicará la atención del espectador, pues es quien debe reconocer esas citas, guiños, alusiones y referencias que se hagan a otras obras; para ello, es necesario que cuente con un bagaje cultural que le permita esa identificación. Si no conoce esas referencias culturales, la lectura final que realizará de la película será distinta a la de quien sí capte todas las referencias; no obstante, esto no implicará que el significado que un espectador saque de la obra sea mejor que el de quien no ha captado todas las referencias.

- **Subversión de significados**

En el momento en el que las obras cinematográficas toman prestados elementos de obras de épocas anteriores, estos pierden su significado inicial. Será muy común tomar rasgos, elementos y objetos de la tradición para dar lugar a la estética kitsch que trata de construir el cine posmoderno; no obstante, estos sufrirán una subversión de sus significados.

La subversión de significados es una característica muy relacionada con la intertextualidad y consiste en que los elementos tradicionales se redefinen adaptándose al nuevo contexto al que han sido incorporados. Por ejemplo, la religión, como regla general, no será representada como una institución que guía a la sociedad; no obstante, las obras posmodernas tomarán prestados elementos clásicos de la religión y los representarán, pero su significado quedará ajustado a uno nuevo, dando lugar a elementos eclécticos y transgresores, o simplemente quedarán vacíos de significado, tomando de ellos únicamente su forma.

El simbolismo y el soporte histórico que tienen detrás estos elementos y tradiciones del pasado se modificarán y adaptarán, quedándose únicamente con su forma original, vacía de significado tradicional, y “ser adheridos en una especie de collage en una nueva obra, que los adopta a manera de homenaje” (Vásconez Merino y Carpio Arias, 2010, p. 58). Mediante esta estrategia del cine contemporáneo muchas veces “se echa mano de personajes populares reconocibles para darle la vuelta al estereotipo” (Sánchez Noriega, 2017, p. 147), es decir, aplicarles un significado distinto del que tradicionalmente han tenido; por ello, se observará, por ejemplo, personajes asociados a la religión con comportamientos que, de forma convencional, serían totalmente ajenos a ellos.

Esta común práctica en las obras contemporáneas traerá consigo raros elementos o personajes que, quizá, no son comunes de ver. Se asocia con la parodia y el pastiche, pero no se debe entender como una burla, sino como una adaptación propia.

- **Pastiche e hibridación de géneros**

Otro rasgo muy característico de la industria cinematográfica contemporánea es, sin duda, el recurso del pastiche, el cual está muy ligado a la intertextualidad y que, a su vez, trae consigo la existencia de la hibridación de géneros en las películas contemporáneas. Es decir, como consecuencia directa del pastiche, muchas películas posmodernas no podrán encasillarse en un género cinematográfico determinado, como sí ocurría en el cine clásico, sino que realizará una mezcla de estos.

Para comprender esta hibridación de géneros, primero se debe definir qué es el pastiche. La Real Academia Española lo define como “imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente” (Real Academia Española, s.f., definición 1). Esta definición que ofrece la RAE sirve de base para comprender en qué consiste este rasgo.

Murcia Serrano explica que Jameson, autor que toma el pastiche como tema recurrente en sus ensayos, considera el pastiche como “la principal consecuencia

que se deriva del derrumbe de la ideología del estilo, la fuente esencial de invención e innovación artísticas durante la modernidad” (2010, p. 224). Luego, la posmodernidad no va a introducir innovaciones en la industria cinematográfica, sino que va a tomar elementos de la tradición pasada y los va a incorporar en su obra; de este modo, el elemento perderá su significado original para adaptarse a uno nuevo. Por tanto, como al comienzo de este trabajo se adelantaba, al igual que la posmodernidad es un movimiento de renovación de la modernidad y para ello toma elementos de esta última que usa a su manera, el cine posmoderno es un movimiento de renovación que tomará elementos del cine anterior.

Los directores de cine contemporáneo han crecido consumiendo cine y eso, irremediablemente, termina reflejado en sus películas. Ya se mencionó que se plasmaba mediante la intertextualidad, pero también lo hará mediante el pastiche. Frederic Jameson caracteriza el pastiche por no innovar estilísticamente, sino que recupera “las voces almacenadas en el museo imaginario de la cultura global” y de este modo lleva a cabo una mezcla, un tanto aleatoria, de los estilos que se han ido sucediendo en el pasado (citado en Murcia Serrano, 2010, p. 224-225).

Es por ello que se entiende el pastiche como una especie de parodia, pero advierte Jameson que no se deben confundir ambas prácticas. El crítico literario afirma que la parodia es algo ya pasado y que el pastiche, lentamente, va quitándole el puesto. A esto añade que este último es “como la parodia, la implantación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico” (Jameson, 1989, p. 21).

Por tanto, si la parodia, mediante un tono burlesco, pretendía tener un trasfondo con su imitación, el pastiche no tiene este mismo objetivo, sino que se configura como una especie de collage o yuxtaposición de elementos diversos del pasado. De esta manera el cine posmoderno realiza una mezcla de los géneros cinematográficos, pues podrá tomar elementos del cine negro y de la comedia, por ejemplo.

Josep Picó afirma que se ha llegado a un momento en el que el arte no puede establecer nuevas normas estéticas y, por tanto, se difunde el eclecticismo en él.

El discurso se modificará y además reciclará elementos de “lo mejor de épocas pasadas” (citado por Vásconez Merino y Carpio Arias, 2010, p. 54). Por otra parte, Jameson consideraba que las nuevas obras se forman apropiando y manipulando modelos superiores, “recurriendo sistemáticamente a la imitación y mezcla de lenguajes y estilos anteriores” (citado por Vásconez Merino y Carpio Arias, 2010, p. 54).

Por último, conviene dedicar unas líneas a la influencia que el cine posmoderno ha tomado del videoclip y de la publicidad, no solo en su estética sino también en su montaje rápido, agresivo y atractivo. Cuando los cineastas encasillados dentro de la industria cinematográfica posmoderna comenzaron a hacer cine, la publicidad y el videoclip estaban experimentando una gran expansión que estos creadores no pasaron por alto y, atraídos por su estética, incorporaron elementos del videoclip en sus películas e, incluso, incluyeron secuencias de publicidad dentro de los propios largometrajes.

En definitiva, debido a esto, será difícil encasillar a las películas contemporáneas dentro de un solo género cinematográfico, pues estas toman prestados elementos de diversos géneros y películas anteriores, dando lugar al pastiche que provoca esta hibridación de géneros.

- **Fragmentación**

Dentro de la construcción del discurso narrativo no se puede olvidar la fragmentación del mismo. Se ha dado explicación anteriormente a la nueva concepción que el pensamiento posmoderno tiene de la historia, no se concibe de manera lineal, sino que se produce una fragmentación y multiplicación de relatos que construyen la historia. Lo mismo ocurrirá con la construcción del discurso narrativo, en muchas de las películas posmodernas el tiempo no transcurrirá de forma lineal y clara como pasaba en el cine clásico, sino que se fragmentará y, además, la trama se dividirá en numerosas ocasiones en varias tramas conectadas -o no- en lugar de una única central.

Así, frente al orden lineal del cine clásico, las películas contemporáneas tendrán preferencia por un orden azaroso y aleatorio. Respecto a esto, Martínez Torres

apunta que el cine clásico enlazaba los acontecimientos de manera lógica, ya que una acción producía un efecto determinado y era esto lo que daba lugar al avance de la película. No obstante, el cine posmoderno “en consonancia con la idea según la cual nuestras vidas ni son lineales, ni tienen un propósito, ni conducen a una conclusión concreta, tiende a negar, o a ocultar las relaciones lógicas entre los acontecimientos” (2015, p. 60).

Jameson identifica esta fragmentación con la esquizofrenia narrativa de la posmodernidad (Agirre, 2014, pp. 649-650). Tanto el concepto de esquizofrenia como el de pastiche se enuncian “bajo el precepto genérico de la ‘crisis de orden de la representación’” (Vaskes Sanches, 2008, p. 56), es decir, esta crisis ha destruido las referencias lógicas en las que el individuo se basaba a la hora de representar el mundo como una recreación de la verdad, y el pastiche y la esquizofrenia muestran las relaciones existentes entre la realidad y su representación en la actualidad basada en la fragmentación, el pluralismo y las diferencias que coexisten.

De esta manera, el cine posmoderno alterará el tiempo y el orden en el que se suceden los hechos de la película, no seguirá un orden lógico y para ello se recurrirá a recursos a los que ya se está tan acostumbrado, como el *flashback* y el *flashforward*. Pero no serán estos los únicos modos de fragmentación a los que recurrirán las producciones contemporáneas, se encuentra así pues, la división de la narración en capítulos, muy usada en el cine de Quentin Tarantino, por ejemplo; la división en diferentes películas, de ahí las numerosas secuelas y precuelas que se producen ahora; en algunas películas, se irá al extremo y se harán obras en la que los viajes en el tiempo o la paralización del mismo serán posibles; también se producirán largometrajes que opten por contar varias historias a la vez, conectadas por un mínimo elemento, etc.

Además, la fragmentación del discurso trae consigo otro rasgo más, al igual que ocurre con la historia, que ya no se basa en un único metarrelato, sino en diversos relatos pequeños, las películas posmodernas optarán, en muchas ocasiones, por pequeñas tramas en lugar de una gran trama central. De este modo, se distinguirán diversas historias en una única película, es decir, hay una preferencia por las pequeñas tramas en lugar de por las grandes.

Esta fragmentación del discurso también requerirá un papel activo del espectador, pues debe conectar las diferentes historias, comprender los saltos en el tiempo, ordenar el discurso... es decir, el receptor debe seguir el hilo de los acontecimientos y asociar lo que ocurre en cada fragmento. Vásconez Merino y Carpio Arias (2020, p. 56) explican que el espectador debe estar atento para poder obtener toda la información que se necesita para comprender la historia en su totalidad o, incluso, para cerrarla, ya que en muchas ocasiones las obras posmodernas optan por dejar el final abierto y será tarea de cada espectador concretar su final.

- **Personajes posmodernos: las minorías**

La llegada de la posmodernidad trajo consigo el resurgir de las minorías que habían sido marginadas durante la época moderna, debido a que no entraban dentro de los discursos hegemónicos y totalizantes. Pero, tras la ruptura de estos metarrelatos y la aparición de numerosos pequeños relatos, las minorías pudieron emerger y así lo ha reflejado el cine.

Muchas películas posmodernas cuentan con minorías sociales, sexuales, raciales, etc. como protagonistas y, a diferencia del trato que recibían en el cine de épocas anteriores, en el contemporáneo no aparecen, generalmente, estereotipadas o criticadas, sino normalizadas y dentro de un discurso al que también pertenecen. Esto ha dado lugar, según Luis Navarrete, a “la plasmación de las preocupaciones de la actual aldea global, la multiculturalidad, la diversidad sexual, los nuevos tipos de familia y la ecología” (s.f, luisnavarrete.com).

Es especialmente importante en este trabajo la diversidad sexual, puesto que en su gran mayoría las minorías representadas en el cine posmoderno han sido las pertenecientes al colectivo LGTBIQ+. Con la llegada de estas producciones posmodernas, la industria cinematográfica comenzará a reproducir una desdramatización de la homosexualidad (Orellana y Martínez de Lucena, 2010, p. 84).

Esta tendencia se comienza a dar también en España durante la Transición; Varderi explica que, tras la dictadura de Franco, quedaba una imagen del país que

se quería borrar, tanto para el interior como para el exterior, así como un presente nuevo en el que se daban cambios a gran velocidad. Esta convulsión de cambios y el deseo de modificar la imagen que se tenía del país quería reflejarse. Fue en ese contexto cuando las películas españolas tratan de dar una imagen distinta y para ello otorgaban “voz a los que antes se ignoraban: la mujer, el homosexual, el travesti, el transexual y el drogadicto” (Varderi, 1995, p. 65).

La sociedad posmoderna es narcisista, asegura Lipovetsky (1986), característica que, paradójicamente, trajo consigo una sociedad más flexible que permitió que quienes antes no tenían voz, vieran la luz y se sintieran más incluidos. El cine posmoderno muestra en sus películas esta característica de la nueva sociedad en la que se vive, huye de los estereotipos y la caracterización negativa de las minorías para darles voz en una sociedad en la que ahora tienen presencia, es por eso que resulta tan común la aparición de personajes del colectivo y de otros grupos antes silenciados en las nuevas películas.

- **Nuevas formas de familia y la ausencia del padre**

La posmodernidad rompe con todo lo anterior y huye de convencionalismos, así como de las tradiciones culturales. Esto da lugar también a la ruptura con una de las instituciones en las que más se ha basado nuestra existencia: la familia. Como consecuencia, en el cine posmoderno se comenzarán a introducir nuevos modelos de familia. Algunos de estos nuevos enlaces son consecuencia indudable del punto anteriormente explicado, en el que las parejas homosexuales forman familias que antes no quedaban reflejadas en la gran pantalla; por otro lado, también comenzarán a representarse familias monoparentales, entre muchos otros modelos que hasta la nueva sensibilidad posmoderna no se habrían imaginado.

De este modo, se rompe con el esquema tradicional al que quedaba sujeta la familia formada por una madre, un padre y sus hijos. Tiene lugar la “disolución del trinomio sexo-amor-relación estable”, pues la sociedad posmoderna se inclina por la búsqueda de la libertad y este tradicional trinomio se consideraba como “una superestructura ideológica a la que se agarraba la institución familiar” (Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 68).

Llegados a este punto se puede comprender una de las características que todos los autores del tema tienden a afirmar: la ausencia del padre. Por tanto, no solo se observa la presencia de nuevos esquemas familiares que huyen de convencionalismos, sino que muchas películas posmodernas reflejan una ausencia del padre en las familias. En algunas ocasiones será de manera explícita, mientras que en otras se optará por otro tipo de desaparición en la que la figura paternal deja de ser una autoridad, queda inestable por algún tipo de enfermedad o simplemente este sea una mera presencia sin importancia alguna, como una sombra que de vez en cuando aparece sin afectar a la trama:

La figura paterna encarna tanto la autoridad como la moral y por ello se convierte en víctima de un proceso cultural que ha conducido a una difuminación total de su rol. El padre pasa a ser un «ausente» doméstico, y al carecer de «misión referencial» para los suyos, opta por convertirse en un adolescente permanente. La fractura del modelo familiar y la disolución del rol de padre hacia lo que los psicólogos sociales han denominado la paternidad periférica o sencillamente paternidad ausente (Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 43).

No solo eso, sino que, mientras por un lado se encuentra la ausencia del padre, por otro, se produce, según Anatrella, una hipervaloración de la relación madre e hijo (citado en Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 76).

- **Relaciones amorosas y sexualidad**

El cambio de pensamiento que ha traído consigo la posmodernidad a la sociedad implica también una modificación a la hora de relacionarse con los demás y, por tanto, la existencia de nuevos tipos de relaciones. De este modo, en el cine posmoderno no solo se representan nuevas estructuras familiares, sino también nuevas relaciones amorosas y/o sexo-afectivas.

El narcisismo que caracteriza a este nuevo periodo, sumado al desencanto y al miedo a la decepción trae consigo, dentro del ámbito del amor, nuevas formas de relaciones que tratan de huir del sentimiento como son los enamoramientos efímeros, relaciones libres, *cool sex*, etc. (Lipovetsky, 1986, p. 76). Con ello

coincide Anatrella, quien considera que las nuevas formas de familia son una consecuencia directa del narcisismo cultural (citado en Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 42).

Es por estas razones que el cine posmoderno deja de lado los esquemas tradicionales que anteriormente se reflejaban en las películas y opta por mostrar nuevos modelos de relaciones. De cierto modo, esto también se constituye como una manera de dar visibilidad a las minorías, pues lo que se refleja en estas producciones no es ninguna ficción, sino que son nuevas realidades que tienen lugar en la sociedad actual y reflejarlas en el cine de forma no estereotipada permite que estas personas también tengan voz una vez pasada su opresión.

La sociedad posmoderna va a abrir paso al amor líquido; según Bauman la sociedad actual:

Ve opresión en los compromisos duraderos; los vínculos durables despiertan su sospecha de una dependencia paralizante. Esa razón le niega sus derechos a las ataduras y los lazos, sean espaciales o temporales. Para la moderna racionalidad líquida del consumo, no existen ni necesidades ni uso que justifiquen su existencia. Las ataduras y los lazos vuelven impuras las relaciones humanas, tal y como sucedería con cualquier acto de consumo que proporcione satisfacción instantánea, así como el vencimiento instantáneo del objeto consumido (citado en Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 121).

Se comienzan a observar en este cine nuevos tipos de relaciones, amor efímero, relaciones líquidas, espontáneas, miedo al compromiso... y esto, de nuevo, será plasmado, sin caer en estereotipos, con un distanciamiento del director. Asimismo, el rechazo al compromiso, debido a que se considera como una opresión, trae consigo una consecuencia más: la sexualidad desvinculada de toda afectividad; los individuos posmodernos “buscan sexo sin consecuencias o, mejor dicho, sin teleología, es decir, sin un fin que vaya más allá de la pura actividad fisiológica, hermética y sin significado, arelacional” (Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 124). Es decir, la sexualidad en el cine posmoderno se vive de forma diferente, se desvincula de todo significado pasional que se le pudiera dar en un cualquier cine pasado para acercarlo a la realidad actual de

nuestra sociedad, lo que dará lugar también al aumento de escenas sexuales en la gran pantalla, como se verá más adelante.

6.2.2. TRATAMIENTO

- Relativización moral

La relativización moral es consecuencia directa del relativismo posmoderno. Esta característica, además, también subraya el papel activo del espectador, y se apreciará en muchas películas contemporáneas.

Como ya se ha mencionado en diversas ocasiones, el escepticismo es un rasgo propio de la posmodernidad. Esto es una forma de pensar en la que se pone en duda la existencia de una verdad única y universal que abarque a toda la humanidad, tal y como se pensaba en la modernidad. En su lugar, la sociedad posmoderna pone en alza el relativismo, lo que da lugar a dar mayor valor a las diferentes visiones, el subjetivismo y el individualismo.

El pensamiento posmoderno considera que no existe una verdad única al igual que no existe una moral universal o que, si esta existe, el ser humano no está capacitado para alcanzarla. Es por esto que entra en juego la relativización moral en el cine posmoderno y el autor se distancia, no va a dar su opinión personal acerca de si considera que lo que se está representando es moralmente bueno o no.

Esta relativización moral también queda evidenciada por los personajes de las películas, quienes, ante los problemas, vicisitudes y cambios de la vida, se mostrarán amorales, restando, en numerosas ocasiones, la importancia que estos hechos que le suceden deberían tener (Gutiérrez Correa, 2014, p. 13). Será entonces cuando entra en juego el papel de cada uno de los espectadores, que tendrán que valorar, desde su propia subjetividad, la moralidad de las acciones representadas. Según Luis Navarrete (s.f, luisnavarrete.com), esta relativización moral trae como consecuencia el hecho de que, en muchas ocasiones, sea un asesino en serie, por ejemplo, el protagonista de la película y se muestre como un individuo igual que los demás, pudiendo, incluso, simpatizar con él en ciertos momentos del largometraje.

Además, esta relativización moral dará lugar a un rasgo de las películas contemporáneas y es que, como se explicará más adelante, las secuencias violentas y sexuales, así como la presencia del consumo de drogas, comenzarán a ganar un mayor protagonismo en pantalla, serán más explícitas y no serán tratadas como temas tabús como sí ocurría en el cine pasado. De hecho, en algunas ocasiones se llega a un punto en el que la película parece parodiar esta violencia o sexo llevándolos al extremo sin entrar en valoraciones.

- **Estética por encima de la ética**

Es importante destacar también que el cine posmoderno pone por encima la estética antes que la ética, es decir, es un cine esteticista que da un enorme valor a la imagen y ello lo logrará con lo que se explicará en el siguiente apartado.

El cine posmoderno, ante la inexistencia de una ética universal, de referentes, de identidad y de valores, considera como lo más importante la imagen y, por ello, se esforzará en que las películas sean visualmente estéticas mediante la cuidadosa elaboración y elección de la puesta en escena, el vestuario, localizaciones y todo lo que tenga que ver con lo visual. Muchas veces la imagen tendrá mayor importancia que la propia historia, que no tiene nada de especial. Es una industria cinematográfica que tendrá mayor preocupación por que sea estético y visualmente bonito que por lograr una historia interesante y, por tanto, prestará más atención a que la estética esté bien construida antes de que la historia esté bien lograda y conectada.

6.2.3. PUESTA EN ESCENA

El cine posmoderno es autorreflexivo y, como tal, quiere dejar plasmada su condición de representación, deja claro de una forma u otra que lo que se está viendo no es más que cine, como al comienzo se explicaba, no trata de imitar la realidad, sino que refleja su carácter de artificialidad. Respecto a esto, Steven Connor afirma que el tema del arte posmoderno es reconocer su artificialidad (1996, p. 68). Esto se va a realizar mediante diversos métodos como, por ejemplo, la parodia, el pastiche, la distancia irónica, la intertextualidad e, incluso, la estética con un carácter artificioso, algo que se logra mediante el estilo kitsch, *camp* y el pastiche (Sánchez Noriega, 2017, p. 113).

Del mismo modo, Luis Navarrete (s.f, luisnavarrete.com) afirma que este cine contemporáneo se esforzará por no mostrar realidades creíbles y para que su artificialidad resulte evidente, objetivo que se logrará, además de hacerlo mediante los métodos antes mencionados, gracias a diversos recursos como la puesta en escena, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, etc. Es una idea con la que coincide Sánchez Noriega (2017), quien asegura que “el cine posmoderno tiene carácter descreído e irónico, deliberadamente artificioso” (p. 113), que se logrará mediante una puesta en escena muy pensada.

- **Estética Kitsch y el *camp***

Como se ha adelantado, una de las maneras de lograr la artificialidad en el cine es mediante la estética y, por tanto, la puesta en escena. La estética kitsch, muy útil para dar lugar al pastiche anteriormente explicado, es característica de las obras posmodernas, y en ocasiones se ha asociado con el mal gusto, pero no se tendrá esta visión del kitsch en el presente trabajo, pues se recurre a esta estética de manera muy deliberada y pensada para lograr un objetivo determinado.

Baudrillard define esta estética como un “seudoobjeto, es decir, como simulación, copia, objeto artificial, estereotipo, como pobreza de significación real y sobreabundancia de signos, de referencias alegóricas, de connotaciones inconexas, como exaltación del detalle y saturación por los detalles” (2009, pp. 127-128). En definitiva, se podría definir lo kitsch como un conjunto o acumulación de objetos, pasados de moda, usualmente de poco valor, mala calidad, de diferentes procedencias, colores, tipos y sin relación alguna que no concuerdan los unos con los otros.

El kitsch evidencia el carácter artificial del cine. Es una construcción de la puesta en escena intencionada que nada tiene que ver con el mal gusto. Además, es un signo que evidencia el consumismo que define a la sociedad posmoderna, ya que la acumulación es consecuencia directa del consumismo y el kitsch podría reducirse a eso, a la acumulación de objetos. Gracias al uso de esta estética, los directores de cine crean un mundo artificial y propio en el que pueden explicitar “el proceso de construcción de la imagen” (Vásconez Merino y Carpio Arias, 2020, p.55) y por tanto diferenciarlo de una realidad externa, crear su propia

realidad y dejar reflejada su condición de representación, así como dejar claro que la época en la que se vive es consumista.

El kitsch no solo será acumulación de objetos, sino que muchas veces también afectará al vestuario, peinados y decorados, entre otros. Así, los personajes llevarán vestuarios que en nuestra realidad podrían parecer extravagantes, pero que en la suya encajan como normales. Lo mismo ocurrirá, por ejemplo, con la arquitectura en los decorados. Por tanto, esta estética puede aplicarse a numerosos ámbitos dentro de la construcción de la imagen para facilitar la creación de una realidad propia y mostrar el carácter artificioso del cine. Además, para hacer uso del kitsch se debe recurrir a elementos típicos del pasado, cuyo significado cambiará al extraerlo de su contexto tradicional e introducirse en uno nuevo, de esta forma se produce la anteriormente explicada subversión de la tradición.

Por su parte, el *camp* podría considerarse como una derivación del kitsch y hace referencia a presentar las cosas de forma exagerada. Esta exageración será llevada a todos los ámbitos del largometraje y no solo a la puesta en escena; de este modo, afectará también a los diálogos, los personajes, el vestuario, etc. dando lugar a una estética cercana a la parodia y la comedia (Vásconez-Merino y Carpio-Arias, 2020, p. 55). *Camp* fue un término propuesto por Susan Sontag, quien lo define como una sensibilidad que, además, asocia con el artificio (Sontag, 1964, p. 303), consecuentemente, el estilo *camp* permite lograr esa falta de naturalidad que muestra que lo que se está representando no es más que una recreación y no la realidad. Además, se debe destacar que la autora relacionaba esta estética *camp* con la homosexualidad, es decir, una de las minorías marginadas que en la posmodernidad comienza a tener voz; por tanto, mediante el uso de esta estética en las películas posmodernas no solo se logra mostrar la condición de representación del cine, sino también dar voz a los nuevos protagonistas que una vez fueron marginados:

The peculiar relation between Camp taste and homosexuality has to be explained. While it's not true that Camp taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap. Not all liberals are Jews, but Jews have shown a peculiar affinity for liberal and reformist causes. So, not all homosexuals have Camp taste. But homosexuals, by and large, constitute

the vanguard -and the most articulate audience - of Camp (citada en Martínez Pleguezuelos, 2017, p.228).

6.2.4. TRAMAS

- Violencia, sexo y drogas sin tapujos

Durante la explicación de la relativización moral en el cine posmoderno, se adelantó que ahora va a resultar evidente el cambio que vive el tratamiento de la violencia, el consumo de drogas y el sexo en la gran pantalla. La evolución que han experimentado a lo largo de la historia del cine se hace notar, concretamente, con la llegada del cine posmoderno, cuando la violencia, las drogas y el sexo se muestran sin ningún tipo de tapujos, apareciendo de forma explícita en muchas de las películas contemporáneas.

Para explicar la evolución que la violencia en la gran pantalla ha experimentado, primero resulta conveniente remontarse al cine pasado y conocer cómo se mostraba por entonces. Zavala (2012) afirma que en el cine clásico se distingue una violencia funcional, y la define como aquella que tiene una justificación narrativa, es decir, si en las películas clásicas aparecían escenas de violencia era porque respondían a una lógica causal de la narración. Por otro lado, Zavala (2012) sitúa la ultraviolencia espectacular como la vinculada con el cine moderno. Es un tipo de violencia que trata de llamar la atención del espectador y que, para ello, hará uso de recursos formales y técnicos. Por último, define la hiperviolencia irónica como la que aparece en el cine posmoderno y afirma que esta es “un rasgo estilístico de carácter autorreferencial” (Zavala, 2012, p. 4).

Por tanto, a diferencia del cine clásico, cuando la violencia siempre respondía a unas causas que la motivaban y, muchas veces, esta no aparecía en pantalla de forma explícita, sino que se optaba por usar metáforas, el cine posmoderno mostrará las escenas violentas sin ningún tipo de tapujo e, incluso, abusará de ellas y mostrará imágenes violentas desproporcionadas. Por su parte, el cine moderno, que sí mostraba explícitas escenas de violencia, se asemeja más al posmoderno en este ámbito, no obstante, muchas veces, tras este tipo de secuencias en las películas modernas, habrá un “final moralizante” que contrastará con lo visto, a

diferencia de lo que ocurre con las obras posmodernas, afirma Zavala (2012, p. 6).

A diferencia de sus antecesores, el cine contemporáneo hará uso de la violencia explícita, representando largas secuencias violentas y para ello tomará prestados recursos cinematográficos que ya empleaba el cine moderno. Esta violencia en algunas ocasiones será tratada con ironía, como provocación, como espectáculo y/o se mostrará una violencia por puro valor estético.

Conviene, además, recordar aquí un rasgo del cine posmoderno anteriormente definido, la relativización moral y el distanciamiento crítico del autor, pues como norma general estas secuencias de violencia no se juzgan, ni habrá final moralizante como sí ocurría en el cine moderno; tampoco existirá una lógica causal que dé lugar a esa violencia como en el clásico. Simplemente, esta aparecerá en pantalla y el director se alejará a la hora de juzgarla. Respecto a este punto, Orellana recurre a la expresión de Belohradsky “escatología de la impersonalidad” y afirma que:

(...) alude a una característica de nuestra sociedad que consiste en plantear cuestiones morales en un plano -artificial- que está más allá de la esfera de lo humano, en un supuesto “más allá” impersonal, y donde, por esto mismo, cualquier decisión se torna neutra, aséptica. Las expresiones “los negocios son los negocios” o “la guerra es la guerra” son ejemplos de esa concepción. Con posiciones del tipo “el cine es el cine” o “el arte es el arte”, estos directores se distancian de cualquier responsabilidad moral respecto de sus propias creaciones incurriendo en lo que Sartre llamaba “la mala fe” (Orellana, 2007, p. 97).

Asimismo, este autor afirma que se pasa de “la violencia como contenido a la violencia como forma” (2007, p. 95) es decir, a partir de los años 80, explica Orellana, la violencia abandona los contenidos argumentales de la obra y se convierte en su forma narrativa. Encuentra la explicación a este abuso de la violencia en los cambios que la sensibilidad posmoderna ha traído consigo a la sociedad y al individuo, quien está confuso en cuanto a su propia identidad y afirma que “en una sociedad como la actual, huérfana, sin vínculos, competitiva

(...) la violencia se presenta como una de las manifestaciones de la instintividad más frecuente” (Orellana, 2007, p. 96).

No serán solo las secuencias de violencia las que ahora ganen protagonismo en las producciones cinematográficas contemporáneas, sino también las secuencias sexuales. Este tipo de imágenes ha experimentado también una evolución en su tratamiento a lo largo de la historia del cine, muy parecido al que ya se ha mencionado en el caso de la violencia. Mientras que en el cine clásico estas escenas respondían a una causa y, de forma habitual, se trataba de evitar mostrarlas explícitamente recurriendo a sutiles insinuaciones y/o metáforas, el cine contemporáneo trata las escenas sexuales igual que las demás, se distancia del tabú y aparecen, generalmente, de forma explícita. Se comienza a ver en las producciones posmodernas un mayor número de secuencias de sexo entre los personajes, que gozarán de mayor tiempo en las pantallas; muchas de las veces son evitables, ya que no responden a la lógica causal de la historia.

Se debe añadir un elemento más de igual importancia a esta nueva presencia del sexo en la gran pantalla y es que el cine posmoderno también dará lugar a la representación de todo tipo de relaciones sexuales, huyendo de los convencionalismos y de la tradición. Además, el sexo y la violencia serán dos de las soluciones que los individuos encontrarán para hacer frente a los problemas y a su angustia posmoderna provocada por la falta de identidad, de instituciones y de referencias a los que sujetarse.

Conviene, de igual modo, hablar no solo de la forma en la que el sexo y la violencia se plasman en la gran pantalla con el cine contemporáneo, sino destacar también la nueva presencia que la droga tiene junto a estos dos elementos. El sexo, la violencia y la droga se establecerán como vías de escape a los problemas y el vacío existencial del individuo posmoderno.

En muchas ocasiones la droga que aparece en las películas contemporáneas no tiene que ver con la trama, sino que el director da vida a escenas en las que los personajes consumen droga sin que esto aporte nada a la trama principal ni sea imprescindible para el desarrollo del largometraje. A diferencia de las películas modernas y clásicas, no se suele mostrar un mensaje moralizante acompañando a las imágenes de la droga. Aunque en algunas películas actuales sí se observa un

relato de la droga como problema social, “la tendencia es mostrarla como algo más lúdico y festivo” (Orellana y Martínez Lucena, 2010, p.99) al igual que ocurre con el sexo.

Gana protagonismo también el uso de drogas como la marihuana y el alcohol, consideradas drogas blandas, únicamente para el divertimento. Pues ahora se vive en una sociedad hedonista en la que el disfrute, el placer y el presente es lo más importante y muchos de los protagonistas posmodernos recurrirán a estas drogas para vivir su presente, además de para huir, aunque sea momentáneamente, de su angustia por el vacío.

Orellana y Martínez Lucena se centran en una de las causas que ha provocado una mayor presencia de las drogas en la gran pantalla. Señalan como culpable al malestar y las ansiedades que han traído los numerosos cambios que la sociedad vive y al consiguiente “riesgo de que las cosas que no dejan de suceder no encajen en nuestros planes” (2010, p. 101). Ante esta incertidumbre frente a los cambios, las drogas blandas parecen ser la solución a los problemas y así se mostrará en las películas.

Por tanto, la violencia, el sexo y las drogas responden a la nueva visión que se tiene a la hora de crear cine, pero también aparecen como una respuesta del individuo posmoderno, que será el protagonista de estas películas, a la angustia y sensación de vacío, es decir, actúan como formas de huida ante los problemas.

- **Culto al cuerpo**

El culto al cuerpo se aprecia en numerosas películas contemporáneas. Lipovetsky asocia este fenómeno al narcisismo que está presente en la actualidad y afirma que el cuerpo ahora designa la propia identidad y, por tanto, el individuo no debe avergonzarse de él, sino, al contrario, debe exhibirlo (1986, pp. 60-61). Esto tendrá sus consecuencias en el cine posmoderno, que mostrará sin escrúpulos los cuerpos, en muchas ocasiones desnudos, mediante el uso de planos cortos. Será de este modo común ver segundos, o incluso minutos, del largometraje dedicados a mostrar imágenes de diversas partes del cuerpo. En algunas ocasiones responden a la narración y se deben a la grabación de una escena sexual, pero en otras

ocasiones es por elección propia del director que sitúa al cuerpo con un mayor valor del que antes tenía.

Este culto al cuerpo también es un reflejo de lo que ocurre en la sociedad actual, la cual muestra una mayor preocupación por su aspecto físico, algo que ha quedado intensificado con las redes sociales. De este modo, el cine muestra a la sociedad posmoderna y esta nueva preocupación que le concierne, por lo que en muchas ocasiones el tema del cuerpo y su cuidado, mediante la alimentación, operaciones estéticas, ejercicio, etc. estará presente en las películas.

- **Pesimismo y desencanto: visión nostálgica del pasado**

En cuanto a las tramas y al tratamiento de la historia representada en las películas contemporáneas, en numerosas ocasiones estas coinciden al ofrecer una visión nostálgica del pasado. Este rasgo del cine posmoderno encuentra su lógica en que en el nuevo período que se vive, se carece de representantes, de referentes en los que sostenerse y se ha dejado de lado la idea del pasado de que la historia progresaba y llevaría a un futuro utópico. Ahora se vive en un presente en el que no se quiere mirar al futuro. Se cae entonces en una mirada nostálgica del pasado que se vivía con mayor entusiasmo por esa fe en el progreso y una vivencia del presente consumida en el desencanto, ya que no se sabe a dónde conduce. Según Orellana y Martínez Lucena, ya “no hay nada por lo que valga la pena dar la vida” (2010, p. 105). Por tanto, afirman que esto da lugar a una melancolía infinita que se verá reflejada en el cine.

En cuanto a esto, Jameson hablaba de la existencia de una práctica posmoderna que llamó *película nostálgica*. Esta consiste en un tipo de película que se ambienta en épocas pasadas y trata de recordar un ayer y un pasado que ya está perdido y se sabe que no se va a recuperar, son tiempos perdidos de los que solo queda un “recuerdo estereotipado por el imaginario colectivo” (citado en Murcia Serrano, 2010, p. 234). La película nostálgica “evoca estéticamente o estilísticamente la historia con la pretensión de recuperarla de una forma meramente connotativa. Se trata de un cine nostálgico y no histórico porque la antigüedad que rezuma solo está sugerida” (citado en Murcia Serrano, 2010, p. 234). Esto significa que no se realizarán películas inspiradas en otro tiempo, sino que, en ciertos momentos,

diálogos, decoración... el pasado por el que se siente añoranza queda sugerido. Además, la falta de confianza en el progreso también provoca que el futuro se mire con recelo o de forma distópica en estas películas.

En definitiva, el cine posmoderno tiene numerosos rasgos que lo permiten encasillar como tal. Se ha realizado un recorrido por las características que afectan a su construcción narrativa, al tratamiento, a su puesta en escena y a las tramas, que da lugar a una nueva industria cinematográfica en la que serán recurrentes las películas futuristas distópicas; las que desconfían, incluso, de la realidad en la que se vive; las que experimentan con la sexualidad; películas con antiguas minorías sin voz como protagonistas; otras en las que se dan saltos en el tiempo; que buscan huir de los problemas mediante la droga; etc. Se observa, por tanto, cómo la nueva sensibilidad de la sociedad contemporánea se ve reflejada en las películas posmodernas.

7. LA POSMODERNIDAD EN ESPAÑA

La posmodernidad va a entrar en nuestro país tras la muerte de Franco y la consiguiente puesta en marcha de la democracia durante la Transición. Esta época se caracteriza por ser un período de cambios en el que la población comienza a conocer una libertad que llevaba años sin vislumbrar con la dictadura. A esta sensación de libertad, no obstante, le acompañaba un sentimiento de pérdida y desorientación, pues todo el pensamiento institucional que existía hasta el momento, había quedado desmantelado (Maginn, 1995, p.157). En este sentido, el primer número de *La luna de Madrid*, la revista ilustrada posmoderna por excelencia, exclamaba que “en el corto espacio de diez años” los madrileños se habían “mamado así, de sopetón, más novedades que un neoyorkino en toda su existencia” (citado en Tono Martínez, 1984, p. 70).

Se asocia, por tanto, la aparición de la posmodernidad en España a este contexto de la Transición. Maginn afirma que la *polémica de la posmodernidad* comienza a notarse en España a partir del final de la década de los 70 cuando, con la muerte de Franco, comienzan a distribuirse los primeros artículos y ensayos posmodernos, así como la llegada de las primeras traducciones de las principales obras de esta corriente, como la de Lyotard (1995, p. 151). Maginn califica la posmodernidad como polémica debido a que

es un movimiento muy criticado y en España no ha quedado exento de serlo, pues es una corriente que afirma haber perdido todo en lo que se basaba la vida.

En cuanto a esto, se encuentra una de estas rotundas críticas a la posmodernidad española por parte de Malcom Compitello, quien afirma que esta no existe “porque no hay nada en el ambiente cultural español actual que lo distinga de los discursos del pasado” (citado en Maginn, 1995, p. 155). No obstante, como se verá, durante este periodo que vive el país tras la muerte del dictador, aparecen una serie de cambios políticos, sociales y culturales que, a diferencia de lo que Compitello afirma, sí se harán diferenciar.

Es especialmente interesante el ámbito de la cultura, donde llegará a España una nueva forma de observar el mundo, así como de vivir, un fenómeno transgresor y *underground* que se denominó como la movida madrileña. El abogado Antonio García-Trevijano afirmaba en una entrevista de forma muy crítica que la Transición española había coincidido con la posmodernidad, una moda cultural extranjera “que nadie sabe lo que es desde el punto de vista filosófico, pero todo el mundo sabe lo que es desde el punto de vista práctico: el escepticismo moral, relativismo cultural, el que todo vale” (El Inconformista, 2021, 0:50); en este sentido, García-Trevijano se refería a la nueva sensibilidad posmoderna que comenzaba a hacerse notar en España con el fenómeno de la movida.

Respecto a esto, es importante recordar que, durante la dictadura, la cultura, entre otras muchas cosas, estaba fuertemente restringida debido al control político y a la censura. El régimen de Franco usaba el arte y los medios de comunicación como una forma de difusión de mensajes políticos acordes con el Franquismo, había una carencia de libertad para los artistas de la época, quienes no podían expresar sus inquietudes a través de sus obras.

Tras la muerte del caudillo, esta censura muere con él y el ámbito de la cultura comienza a disfrutar de una nueva libertad. Además, a partir de 1975, las influencias de otros países comienzan a entrar en España, donde empieza a formarse este nuevo fenómeno cultural, de inquietudes especialmente artísticas y muy ligadas al mundo musical, que buscaba una forma de vida hedonista usando como recursos esenciales para ello la fiesta, la droga y el sexo. Respecto a esto, afirma Sánchez Noriega que el sexo y

la ingesta de drogas y alcohol pasaron a ser “una faceta más del proceso general de experimentación y liberación de aquella época” (2017, p. 320).

Como se ha explicado, la posmodernidad en nuestro país tiene a la movida madrileña como su máximo representante. Vázquez Montalbán atribuye su surgimiento al “ambiente de vacío y de desorientación” que reinaba en España tras la caída del Franquismo (citado en Maggin y College, 1995, p. 154). En este contexto, en parte de caos y de desencanto, llega esta nueva subcultura asociada a lo *underground* que se denominó movida madrileña y que Sánchez Noriega afirma que posee un espíritu antiautoritario, provocador y nihilista (2017, p. 320).

Aunque pueda parecer incongruente que tras la muerte del dictador una sensación de desencanto invada al país, la caída del Franquismo iba a traer consigo el fin de la utopía sobre la que sobrevivía la oposición al régimen, según explica Teresa M. Vilarós. Además, añade que los antifranquistas “vivían en una utopía fuera de un tiempo presente que no reconocían como suyo, por lo que se refugiaron en un pasado glorificado y en un futuro utópico” (citada del Vall Ripollés, 2011, p. 78) que desaparece con la muerte de Franco. Vázquez Montalbán coincide en esta visión y afirma que:

Los españoles de ese momento se sentían huérfanos y añoraban al padre fallecido; mientras los de la derecha expresaban su desencanto con el lema ‘con Franco vivíamos mejor’, los de la izquierda clamaban casi lo mismo con ‘contra Franco vivíamos mejor’ (citado en Maggin, 1995, p. 154).

Por tanto, con la caída de la dictadura tras tantos años en pie, hubo un sentimiento de vacío que debía llenarse con nuevas maneras de pensar y actuar, pues hasta entonces, toda actuación estaba, de cierto modo, condicionada por la dictadura.

El fenómeno de la movida, liderado por jóvenes españoles, aparece en los años 80. Son muchos los estereotipos que los autores mantienen a la hora de referirse a ellos, así como las críticas. Esta juventud de la movida queda retratada por muchos como jóvenes desencantados y neutros que en un momento esencial para la historia de España deciden optar por el ocio y el hedonismo (del Val Ripollés, 2011, p. 75).

Para comprender esto mejor, es necesario mostrar cómo era la situación social del país que vivía esta juventud a finales de los 70 y principios de los 80, periodo en el que comienza a emerger este fenómeno o movimiento artístico. Durante los años de la

Transición había una situación económica adversa en el país, traída por la suma de diferentes acontecimientos como la crisis internacional del petróleo y el intento de cambio de modelo productivo español. A esto se suma que la más numerosa generación de jóvenes españoles, los hijos del *baby boom*, tratan de acceder al mercado laboral; además, entre estos, se encuentran también nuevas generaciones de mujeres que intentan romper con las dinámicas de sus antecesoras e incorporarse, al igual que los hombres, al mercado de trabajo. Todo ello generó un aumento de la tasa de paro juvenil que se sumó a la adversa situación económica de España y la mala imagen que se tenía del país en el exterior (del Val Ripollés, 2011, pp. 75-76).

Es en este contexto cuando la movida madrileña comienza a formarse. Tratando de alejarse de las normas que antes les ataban, este grupo de jóvenes comenzó a experimentar en un intento de disfrutar la nueva libertad que llegó al país. Sánchez Noriega se refiere a ellos como:

(...) un movimiento cultural, protagonizado por jóvenes que vive con energía la experiencia de libertad en las calles y se desarrolla en todos los ámbitos, sobre todo en la música pop-rock, desde una concepción popular, plural y antielitista de la creación (Sánchez Noriega, 2017, p. 319).

Aunque con su denominación se atribuya el fenómeno de la movida a Madrid, este no va a existir únicamente en la capital; de hecho, revistas barcelonesas como *Star* o *Ajoblanco* tuvieron gran influencia como las propulsoras de este fenómeno (Fouce, 2002, p.16). Precisamente, es en Barcelona donde también comienzan a surgir, además de revistas, grupos de teatros caracterizados por ese espíritu transgresor propio de la movida como *La fura dels Baus*. Por su parte, en el País Vasco y Galicia emergen grupos musicales como *La Polla Records* y *Siniestro Total*, respectivamente (Sánchez Noriega, 2017, p. 321). No obstante, el mayor interés de este trabajo es en la movida madrileña, ya que es esta la que vivió el manchego Pedro Almodóvar, a pesar de no estar muy cómodo con este término:

La movida sirve y no sirve como término. No representa ningún valor. Si uno tiene buena intención sabe que se refiere a los años que van del 78 al 83. Lo cierto es que nadie ha aceptado ese término, sobre todo los que se supone que formamos parte de ello. Hablar de la movida es dar entidad a algo que tiene mil cabezas y mil formas. No hay tampoco una ideología política, más bien al contrario. No es

un movimiento, y además no hay interés en que lo sea. Como siempre, el término se acuña en el momento en que esos años han pasado, con lo cual resulta todavía más anacrónico (citado en Sánchez Noriega, 2007, p. 319).

Héctor Fouce afirma que, durante la Transición, la libertad de la que comienza a gozar la cultura trae consigo el surgimiento de “la juventud como grupo social diferenciado, con sus propias prácticas, valores y símbolos con su propia cultura” (Fouce, 2000, p. 267). Resulta de gran interés las observaciones que este autor hace respecto a este movimiento cultural, puesto que deja claro cómo este se asocia, indudablemente, con la posmodernidad; Fouce explica que los miembros de esta subcultura usarían los materiales y objetos usados por la cultura dominante y con ellos harían una especie de collage, mostrando cómo los elementos básicos pueden utilizarse de distintas formas dando lugar a diferentes combinaciones que traen consigo nuevos significados (Fouce, 2000, p. 269).

Por tanto, lo que hacía la movida consistía en la subversión de los significados tradicionales, lo que, según Fouce, trajo consigo una nueva *surrealidad*, no solo al realizar esa subversión, sino que también con “la celebración de lo anormal y de lo prohibido” (Fouce, 2000, p. 270) que la movida llevaba a cabo. Esto es, indudablemente, un rasgo asociado a la nueva sensibilidad posmoderna. Además, tras explicar esto, queda claro por qué debe referirse a ella como una subcultura o bien una cultura alternativa, pero nunca como una cultura en sí.

Ya se ha hablado del desencanto y la transgresión como características propias de este fenómeno y que lo acercan a la sensibilidad posmoderna, pero es necesario añadir también que, al igual que la sociedad posmoderna, la movida se encontraba en un continuo presente debido a que el pasado no merecía recordarse y, por otro lado, no tenían ninguna garantía de que se fuera a llegar al futuro, por ello, los jóvenes de la movida se dedicaban a vivir el presente de manera hedonista (Fouce, 2000, p. 271).

Todos estos rasgos que se observan acercan la movida madrileña a la sensibilidad propia de la sociedad posmoderna: el hedonismo, no seguir las reglas tradicionales, la transgresión, el desencanto, la fragmentación, etc. Por tanto, se puede asociar sin caer en la equivocación el fenómeno de la movida con la posmodernidad española.

8. BREVE CONTEXTO DE PEDRO ALMODÓVAR

El 25 de septiembre de 1949 nacería quien hoy se proclama como uno de los más destacados cineastas tanto de nuestro país como fuera de él, Pedro Almodóvar Caballero. Nacido en un pequeño pueblo de la mancha, Calzada de Calatrava, viviría allí sus primeros años junto a su familia, donde ha asegurado en varias ocasiones que se sentía solo, pues no era un lugar en el que él encajase. A muy temprana edad, Pedro y su familia se mudaron a un pueblo de Cáceres, donde ingresaría en el colegio de los Salesianos. Su rural infancia le hizo criarse rodeado de valores profundamente tradicionales y religiosos de los que se sentía totalmente ajeno. Encontraba en el cine y la lectura un refugio con el que desconectar de la realidad que le rodeaba (Strauss, 2001, pp. 15-18).

Desde muy pequeño su creatividad asomaba por todos lados. Criado en un pueblo mayoritariamente analfabeto, Almodóvar era un niño con un gran gusto por la lectura. Durante su infancia solía escuchar a su madre, Francisca, leer la correspondencia a las vecinas del pueblo y veía cómo, mientras lo hacía, iba añadiendo datos que salían de su imaginación (Sánchez Noriega, 2017, pp. 32-33). Costumbre similar adoptó Pedro, quien, tras asistir al cine con sus hermanas y madre, relataba a modo de monólogo lo que acababan de ver en la gran pantalla, añadiendo sus propios matices y detalles a la historia y dando lugar a todo un espectáculo (Polimeni, 2004, p.27).

En 1967 Pedro Almodóvar aterriza en Madrid con el objetivo de estudiar cine, pero la represión de la dictadura terminó cerrando la Escuela de Cine y frustrando los planes del manchego que, finalmente, terminó trabajando en Telefónica (Polimeni, 2004, pp.47-48).

Cuando llegó a Madrid, Almodóvar aún no sabía que esa ciudad terminaría siendo una de las grandes protagonistas de sus películas. La capital era una ciudad con la que el cineasta fantaseaba antes de conocerla, pues su madre le contaba historias sobre ella (Martínez-Vasseur, 2004, p.177). Finalmente, Pedro Almodóvar conoce la ciudad en la que, años después, afirma que siempre ha encontrado “un paisaje perfecto y una fauna incorrecta” (citado en Martínez-Vasseur, 2004, p. 175) para todas sus películas. Además, el gran contraste generado entre el pueblo rural y tradicional al que estaba acostumbrado y Madrid, “proporciona muy bien ese elemento de contraste con una incipiente cultura pop” (Martínez-Vasseur, 2004, p. 181) que sería fundamental para encajar en la movida madrileña y el posmodernismo.

Pedro Almodóvar ha sido denominado en numerosas ocasiones como uno de los máximos representantes de la movida madrileña y, por ende, de la posmodernidad española. Aunque él ha discrepado de esta denominación, son numerosos los elementos que lo sitúan como tal. Una de las mayores evidencias de esto es que, antes de comenzar a hacer cine, Almodóvar fue colaborador de la revista posmoderna por excelencia, *La luna de Madrid*, donde tenía una sección fija en la que publicaba sus viñetas *Memorias de Patty Diphusa*. No solo eso, sino que, además, fundaría en 1982 un grupo musical *punk-rock*, Almodóvar y McNamara, calificado como un grupo de la movida que tocaba en algunos de los principales garitos donde solían reunirse los jóvenes de este fenómeno, como el famoso Rock Ola de Madrid (Gutiérrez Rodríguez, 2012, p.28). Todos estos elementos acercan indudablemente al director manchego a la posmodernidad y ello se verá reflejado en sus películas.

Almodóvar y McNamara sería una muestra de lo que también representaba su cine. Un joven grupo musical que disfruta de la libertad de la que goza el país tras la dictadura, un dúo que apuesta por la diversión, la transgresión y la ruptura de tabúes con canciones como *Gran Ganga* o *Voy a ser mamá*.

Antes de comenzar a rodar sus primeros largometrajes, se estrenó en el mundo del cine con el Súper 8, formato con el que, gracias a los ahorros que obtenía de Telefónica, rodó y dirigió cortometrajes como *Dos putas o Historia de Amor que termina en Boda* (1974), *Homenaje* (1975) y *Sexo va, Sexo Viene* (1977). Finalmente, su debut como director de cine llegaría en 1978 con su primer largometraje, también rodado en Súper 8, *Folle... Folle... Fólleme, Tim*, la que sería su primera y única película en este formato. Pasó al 16 mm con *Salomé*, cortometraje filmado en 1978 (Gutiérrez Rodríguez, 2012, p.33). Dos años después llegaría su primera película en 16 mm, la misma que comenzaría a hacerle conocido a nivel nacional y que generó muchas opiniones y críticas dispares: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Este largometraje llega en los 80, momento de máximo esplendor de la posmodernidad, y que muestra un “ambiente urbano ligado al fenómeno de la movida madrileña” (Martínez- Vasseur, 2004, p. 182).

Conviene conocer el contexto y la situación del país en el que comienza a desarrollarse la carrera del director manchego. Polimeni explica que en los primeros años en los que hacía cine, consumir sus películas suponía un ejercicio de modernidad, ya que sus obras llegan a partir de los años 80, tras casi cuarenta años de dictadura en la que la represión y la censura estaban siempre presentes, y en todas ellas Almodóvar realizaba

un cine catártico, que mostraba sin ningún tipo de tapujos ni censura el consumo de drogas, relaciones amorosas y sexuales de diversos tipos y personajes pertenecientes al colectivo LGTBIQ+, después de no haber visto en pantalla algo parecido en mucho tiempo (Polimeni, 2004, p. 9). Por tanto, explica Polimeni que en las películas del director manchego “cada espectador podía encontrar una forma diferente de venganza contra las represiones del pasado, la mediocridad de la vida común, el gris de la normalidad” (2004, p. 9).

La tendencia que decide seguir Almodóvar en sus películas iba al contrario de la tónica general. El resto de directores españoles en los primeros años de la Transición optaron por hacer un cine comercial que no testimoniaba la gran cantidad de cambios que la España del momento estaba viviendo (Martínez-Vasseur, 2004, pp. 172-173). Como respuesta a esto, Almodóvar declaraba:

Creo que el momento que vivimos es clave y es del que menos cosas se están contando. No debemos perder la memoria, pero ya está bien de tanta recreación costumbrista, ya está bien de un cine en el que no aparecen más que guardias civiles, tortura, etc. En Japón cuando pasaron mis películas, se extrañaron porque pensaban que en España no hay ciudades, puesto que nunca habían visto una película urbana de aquí (citado en Martínez-Vasseur, 2004, p. 173).

El director manchego optó, al contrario que el resto, por reflejar una sociedad cosmopolita y occidental que muestra una cierta anarquía moral y política “contra las formas convencionales de comportamiento” (Martínez-Vasseur, 2004, p. 173). De este modo, Pedro Almodóvar decide disfrutar y aprovechar la nueva libertad de la que el país goza y realiza un cine diferente en el que mostrará su propio universo. Su cine, transgresor y excéntrico, provocó en los primeros años muchas críticas, recelo en algunas personas que, no acostumbradas a ver nada parecido en las pantallas tras casi 40 años de dictadura, no observaban sus películas con normalidad. Mientras tanto, otros muchos otros disfrutaban de este cine que era una muestra de la nueva España.

En cuanto a las principales fuentes de inspiración de Pedro Almodóvar, se pueden clasificar en dos bloques. En primer lugar, las películas de finales de los años 50 y principio de los 60, de las que tomará prestados diversos elementos (Polimeni, 2004, p. 13). En numerosas ocasiones cuenta cómo, cuando era un niño, coleccionaba cromos de

las estrellas de Hollywood de esa época, los cuales le inspiraron, (Vidal, 1989, pp.70-71) y cómo solía asistir a las salas de cine a disfrutar de esas películas.

Por otra parte, también cuenta con otras influencias menos comunes y que se acercan mucho al movimiento posmoderno, ya que las obras de Pedro Almodóvar también beben de “películas alternativas, basura y descartables de las vanguardias de Nueva York agrupadas en torno a Andy Warhol, artistas pop a contramano del arte para las masas” (Polimeni, 2004, p. 13). Respecto a esto, en sus conversaciones con Frédéric Strauss, cuando este le pregunta sobre sus influencias, él afirma que la primera parte de su carrera contaba con muchas influencias del *underground* americano con “John Waters, Morissey, Russ Meyer, de todo lo que salía de la Warhol Factory, y también del pop inglés, Richard Lester” (Strauss, 2001, p. 50). Además, añade que se formó en la cultura pop que había en los años 70 y destaca el neorrealismo con la *Nouvelle Vague* como el movimiento europeo que más le ha influido en su carrera (Strauss, 2001, p. 50).

En definitiva, las influencias de las que ha tomado elementos Almodóvar a la hora de crear, lo sitúan muy cerca del panorama posmoderno, así mismo, se verá cómo la situación del país en el momento que comienza a desarrollar su carrera como director coincide con la entrada de la posmodernidad en España, por tanto, se verá inmerso en esta.

9. ANÁLISIS DE PELÍCULAS

9.1. *ENTRE TINIEBLAS* (1983)

Tras ver morir a su novio con una sobredosis de droga envenenada, Yolanda (Cristina Sánchez Pascual), una cantante de boleros adicta a la droga, decide huir al convento de las Redentoras Humilladas. Allí convivirá con un grupo de monjas dando lugar a una estrafalaria historia en la que la madre superiora (Julieta Serrano), quien también es adicta, terminará enamorándose de ella.

<i>Entre tinieblas</i> (1983)		SÍ	NO
	Intertextualidad	X	

CONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y DEL DISCURSO	Subversión de significados	X	
	Pastiche e hibridación de géneros	X	
	Fragmentación	X	
	Personajes posmodernos: las minorías	X	
	Nuevas formas de familia		X
	Ausencia del padre	X	
	Relaciones amorosas y sexualidad		X
TRATAMIENTO	Relativización moral	X	
	Estética por encima de la ética	X	
PUESTA EN ESCENA	Artificialidad, estética kitsch	X	
TRAMAS	Violencia, sexo y drogas	X	
	Culto al cuerpo		X
	Desencanto en los personajes	X	
	El mundo rural	X	
	Visión nostálgica del pasado		X

Entre tinieblas es el tercer largometraje de Pedro Almodóvar; llega en 1983, con el estallido de la movida madrileña, mostrando la rebeldía y anarquismo propio de este fenómeno y, por su temática, no quedó exento de críticas. La historia que cuenta, el

tratamiento que hace de la misma y los personajes que construye el manchego, la convierten en una película posmoderna de principio a fin. Su tercer filme es uno de los más transgresores de su filmografía, ya que la subversión de la tradición estará presente en todo momento con el ámbito religioso como protagonista.

Entre tinieblas se sitúa dentro de la estética *underground* al igual que su primer filme, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y, además, será muy transgresora, pues irá al contrario de toda costumbre y norma; al igual que casi todo su cine da vida a “un desquiciamiento de pautas y roles sociales” (García de León y Maldonado, 1989, p. 73). Para comprender esto, solo hace falta destacar que el director selecciona para ser sus chicas Almodóvar a un grupo de monjas y una cantante de boleros drogadicta, que darán lugar a una original historia desarrollada enteramente en un convento.

Son estos personajes uno de los rasgos más importantes de toda la película, pues serán ellas las que darán lugar a la transgresión con una historia que rompe todos los cánones, convenciones, costumbres y tradiciones. En primer lugar, la madre superiora es una monja adicta a la cocaína y heroína que, además, es lesbiana, pues se descubre que mantuvo una relación en el pasado con una mujer que pasó por el convento y también se aprecia que está enamorada de Yolanda. Este personaje es totalmente distinto a la imagen de monja tradicional perteneciente al imaginario colectivo; Almodóvar se atreve a tomar la figura religiosa y extraerla de su contexto para introducirlo en el suyo propio. Menos polémicas son el resto de monjas, pero cada una de ellas poseen rasgos que también las alejan de la norma; por ejemplo, sor Estiércol (Marisa Paredes) fue asesina antes de religiosa y consume drogas para tranquilizarse; sor Rata de Callejón (Chus Lampreave) se dedica a escribir novelas sensacionalistas; sor Perdida (Carmen Maura) es una obsesiva de la limpieza y cuida de un tigre y otros animales que tiene por el convento, por último, sor Víbora (Lina Canalejas) diseña y cose trajes para las vírgenes y está enamorada del cura (Manuel Zarzo). En definitiva, ninguno de los personajes se ajusta a los estereotipos comunes, Pedro Almodóvar hace uso de “personajes populares reconocibles para darle la vuelta al estereotipo” (Sánchez Noriega, 2017, p. 147). Por su parte, los nombres seleccionados para cada monja también entran dentro de la transgresión, pues todas ellas se hacen llamar de formas ridículas en forma de humillación y resulta insultante para esta institución.

En cuanto a los trajes de las vírgenes antes mencionados, conviene dedicar un espacio, pues también será un elemento más de la transgresión dentro del ámbito religioso. Las vestimentas que sor Víbora, junto al cura, elabora parecen sacadas de una colección de ropa de espectáculo, quedan totalmente fuera de su contexto habitual; son vestidos que nunca se podría imaginar que una Virgen fuera su modelo. Almodóvar se atreve sin ningún tapujo a dar su propio significado a la religión para que encaje dentro de su propio universo. Esto traerá consigo que el filme se aleje de la realidad y se acerque a la ficción, la subversión de significados presente en cada momento provoca un surrealismo que deja remarcado que todo lo que se está viendo no es más que una simulación de la realidad. En definitiva, lo que Almodóvar lleva a cabo es un juego constante con las barreras entre la ficción y la realidad.

La transgresión no solo está presente en los significados convencionales de los elementos de la tradición, sino que también dentro de las normas del cine. El cineasta experimenta en su tercer filme e introduce dos planos con efectos de color para mostrar la mirada subjetiva de sor Estiércol bajo el efecto de las drogas, dando lugar a planos muy fuera de lo establecido en las reglas cinematográficas (Figura 1). También decide no seguir las normas de la creación del cine en el momento que Yolanda, durante su espectáculo, mira a cámara directamente rompiendo la cuarta pared; en este caso, Almodóvar incluye en su película un rasgo propio de la experimentación que se comenzó a llevar a cabo durante la modernidad y las vanguardias cinematográficas, el cual el posmodernismo adopta para su cine. Lo mismo ocurre en el momento en que Yolanda entra al despacho de la madre superiora y comienzan a cantarse un bolero, en esta escena, ambas miran directamente a cámara simulando que se están mirando la una a la otra (33:33-35:10).

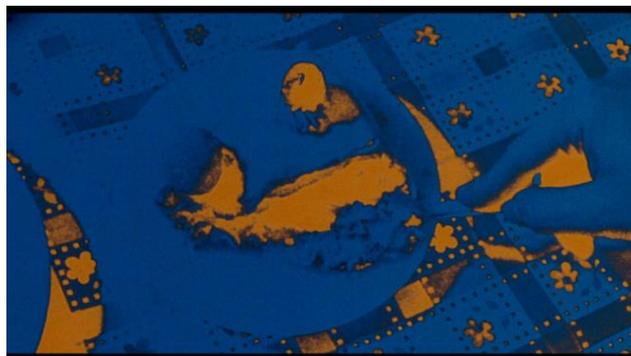


Figura 1

Entre tinieblas no solo da vida a una estrafalaria mezcla de personajes, sino que también realiza una mezcolanza de géneros cinematográficos, como es propio del cine posmoderno. A primera vista, el filme podría situarse dentro de la comedia; no obstante, posee también influencias de otros géneros, tales como el melodrama -tan común en Almodóvar- e, incluso, bebe del folletín, con el que guarda consonancia la historia.

A pesar del rechazo que la película recibió por el tratamiento realizado a un tema tan delicado, Almodóvar asegura que su manera de mostrar a estas monjas no era una crítica a la Iglesia (Vidal, 1989, p. 70). No obstante, sí se puede destacar que en ciertos momentos aprovecha los personajes y el escenario escogidos para introducir una crítica a la institución religiosa y los corruptos métodos a los que puede llegar para lograr financiación, ya que, al final de la película, la madre superiora chantajea a la marquesa para que le financie y, tras no conseguir el resultado deseado, finalmente, decide traficar con drogas. No es esta la única crítica presente, sino que la escena en la que la madre superiora se dispone a quemar todos los libros de sor Rata de Callejón, también funciona como una crítica y hace referencia a las quemaduras de libros que la Iglesia Católica llevó a cabo en más de una ocasión a modo de censura.

El medio que tiene la madre superiora para chantajear a la marquesa es una carta explicando lo que le sucedió a su hija, Virginia. A pesar de no aparecer en toda la película, es mencionada en varias ocasiones y conviene prestar atención a su historia, pues tras ella hay un rasgo posmoderno evidente. Virginia era la hija de un marqués, el cual llevó al novio de su hija al suicidio tras oponerse a su boda. El trágico evento provoca en Virginia la desesperación y decide convertirse en monja en el convento de las Redentoras Humilladas. Como monja, recibe una misión en África, donde empezó una relación con un hombre con quien tendría un hijo. Este último sería el único superviviente cuando una tribu caníbal devoró a todos, incluida Virginia. Tras sobrevivir, se crio entre monos convirtiéndose él mismo casi en uno más. Esta extravagante historia se inserta dentro del cine posmoderno y consiste en una mezcla de la “historia de folletín con la radicalidad del cómic” (Sánchez Noriega, 2017, p. 176). El cómic ha sido referente para el cine posmoderno y también para Almodóvar, quien ha tomado influencias del que una vez fue su hobby -como cuando escribía las viñetas de *Patty Diphusa*- en varias ocasiones, como realiza en *Entre tinieblas*.

La presencia de las drogas es un tema común en el cine posmoderno y así ocurre con este filme que las sitúa como uno de los ejes vertebradores de la historia. No obstante, se puede apreciar un tratamiento distinto de estas en *Entre tinieblas* y es que, al comienzo de la película, se representa una de las consecuencias que su consumo puede traer consigo con el novio de Yolanda; además, finalmente, Yolanda decide que va a dejar las drogas porque sabe que no le hacen ningún bien, decisión que no comparte la madre superiora, que seguirá consumiendo porque afirma que le ayudan; entra aquí otro de los momentos en los que Almodóvar inserta un mensaje más de las consecuencias de las drogas al representar a Yolanda superando el mono. Pese a que el director afirma que en *Entre tinieblas* “no hay en ningún momento un juicio moral” en cuanto a las drogas (Vidal, 1989, p. 79), se observa que, a diferencia de lo que es común en el cine posmoderno, Almodóvar sí que incluye tímidamente las consecuencias que tiene su consumo en algunas ocasiones, en lugar de mostrarlas como un modo de divertimento. Aun así, la presencia de las drogas en esta película da lugar a impactantes imágenes plagadas de transgresión como la madre superiora inyectándose heroína (Figura 2) o esnifando cocaína junto a Yolanda de forma explícita.



Figura 2

En cuanto a la fragmentación, no es el rasgo más presente en esta película. Se puede apreciar un pequeño salto temporal al comienzo, cuando se introduce un *flashback* que representa el recuerdo de Yolanda cuando la madre superiora le pidió un autógrafo y le regaló su bolso. Por su parte, tampoco es una de las películas en las que más destaque la fragmentación de la historia, aun así, sí se puede dividir en diversos microrrelatos:

1. Yolanda huye de la policía tras la muerte de su novio por consumir heroína envenenada y se instala en el convento.
2. La madre superiora se enamora de Yolanda.

3. Hay problemas económicos en el convento y la marquesa, que era la fuente de financiación, se niega a seguir subvencionándolo tras la muerte de su marido.
4. Sor Rata de Cloaca escribe novelas sensacionalistas bajo el pseudónimo de Concha Torres, más tarde descubre que su hermana se está apropiando de todo su éxito.
5. La madre superiora chantajea a la marquesa para que le de dinero a cambio de contarle la historia de Virginia, su hija, que fue monja en el convento, pero murió en África a manos de los caníbales.

Lo mismo ocurre en el caso de la representación de las minorías en este filme, que será ínfima y únicamente se salva por la decisión de Pedro Almodóvar de que el personaje de la madre superiora se enamore de Yolanda. Por su parte, sí estará más presente la estética kitsch; por un lado, se puede apreciar en el personaje de la marquesa, quien usa unas vestimentas y maquillajes fuera de lo común que le hacen llamar la atención. También se observará en la escena final del espectáculo, gracias a la decoración elegida para la fiesta de la madre superiora, y en algunas habitaciones del convento.

Dentro del espectáculo final hay varios rasgos a destacar; en primer lugar, que, además de ajustarse a la estética posmoderna, también trae consigo la artificialidad, pues el *playback* realizado por Yolanda es evidente y Almodóvar no trata de que se camufle, sino que lo incluye como una demostración de que lo que se ve no es más que una representación. Además, también es esta una de las escenas más transgresoras del largometraje, en la que un grupo de monjas disfrutan sorprendidas de un espectáculo que les ofrece una cantante de boleros vestida con transparencias (Figura 3). Por último, la presencia de un espectáculo dentro de la propia película también sirve para subrayar la condición de ficción y es algo que se verá muy presente en todo el cine de Almodóvar.



Figura 3

Volviendo a la estética kitsch, hay diversos lugares del convento que se ajustan a ella. Claro ejemplo de esto es el despacho de la madre superiora, decorado con un collage de imágenes de cantantes y actrices antiguas (Figura 4), a las que ella se refiere como “las grandes pecadoras de este siglo” (1:03:47). Este collage, presente en un convento, da lugar al extrañamiento, no es un elemento situado en su contexto habitual y está totalmente fuera de la norma. Además, la madre superiora, una mujer de la Iglesia, parece idolatrar a las “pecadoras”, pues no solo se encontrarán estas imágenes, sino que también hay numerosos pósters y recortes de revistas en el dormitorio de las monjas. Y en otra ocasión afirma con ilusión: “dentro de poco este pabellón estará lleno de asesinas, drogadictas y prostitutas como en otra época” (1:21:54), por tanto, algo que comúnmente sería rechazado por la institución religiosa, es recibido con mucha ilusión por las monjas creadas por Almodóvar.



Figura 4

También está fuera de lo habitual dentro de esta tradicional institución las dos historias amorosas que el manchego decide representar. En primer lugar, el amor lésbico de la madre superiora por Yolanda y, en segundo lugar, el enamoramiento de sor Víbora y el cura, quienes, finalmente, deciden formar una familia abandonando las reglas de la institución.

Por último, conviene destacar otra serie de rasgos posmodernos que, a pesar de no tener gran presencia en este filme, sí están presentes con pequeños matices. En cuanto a la intertextualidad, se puede ver en el camerino de Yolanda un póster de la película *Moulin Rouge!* (John Houston, 1952) que hace referencia al local de mismo nombre donde ella trabaja. También hay un póster de Mick Jagger y, en una ocasión, se puede oír al cura hablar con sor Víbora sobre *My Fair Lady* (George Cukor, 1965). Tampoco hay

mucho que destacar sobre los nuevos tipos de familia, aunque sí se podría considerar la ausencia del padre en el caso de la hija de la marquesa, ya que esta última afirma que “como marido y como padre era un monstruo”; aquí se puede apreciar que, aunque el padre de Virginia sí estuviera presente físicamente, no actuaba como tal, sino que era un mal hombre.

9.2. MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS (1988)

A la actriz de doblaje Pepa (Carmen Maura) le acaba de dejar Iván (Fernando Guillén), un mujeriego con quien comparte profesión, después de una larga relación. Este, a través de un mensaje de teléfono, le pide que le prepare una maleta con sus cosas y que iría después a recogerla. Pepa, consumida en la tristeza, prepara las cosas de Iván y, para olvidarse de él decide poner en alquiler el ático donde vivían juntos. Mientras espera la llegada de su ex amante, su casa se va llenando cada vez de más gente, dando lugar a extravagantes situaciones en las que estarán presentes Pepa; la joven pareja formada por el hijo de Iván, Carlos (Antonio Banderas) y su novia Marisa (Rossy de Palma) que acuden a alquilar el ático; Candela (María Barranco), amiga de Pepa que la busca desesperadamente para que le ayude con sus problemas y Lucía (Julieta Serrano), la exmujer de Iván que tiene problemas mentales desde su separación.

<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)</i>		SÍ	NO
CONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y DEL DISCURSO	Intertextualidad	X	
	Subversión de significados		X
	Pastiche e hibridación de géneros	X	
	Fragmentación	X	
	Personajes posmodernos: las minorías		X

	Nuevas formas de familia	X	
	Ausencia del padre	X	
	Relaciones amorosas y sexualidad	X	
TRATAMIENTO	Relativización moral	X	
	Estética por encima de la ética	X	
PUESTA EN ESCENA	Artificialidad, estética kitsch	X	
TRAMAS	Violencia, sexo y drogas		X
	Culto al cuerpo		X
	Desencanto en los personajes	X	
	El mundo rural	X	
	Visión nostálgica del pasado	X	

Mujeres al borde de un ataque de nervios se consagra como la obra maestra de Pedro Almodóvar. Llega en 1988 y será la que lance al director manchego al público internacional. Galardonada y nominada para diferentes premios, la séptima película de Almodóvar supone un punto de inflexión en su filmografía. A pesar de abandonar en este filme la extrema transgresión y estética *underground* que venía mostrando años atrás, el cineasta no deja de lado su peculiar universo y manera de hacer cine, dando lugar a una película que mostrará un carácter indudablemente posmoderno y que será imagen del nuevo espíritu de España tras el fin de la dictadura e implantación de la democracia.

Es interesante comenzar a analizar esta película desde sus créditos iniciales, creados en colaboración con el diseñador y fotógrafo representante de la movida, Juan Gatti; pues desde este momento se encuentra presente la estética kitsch característica del

universo de Pedro Almodóvar y del posmodernismo. Las imágenes de los créditos están realizadas mediante la técnica del collage, que será un avance de lo que se verá también en la película, un collage y yuxtaposición de situaciones, géneros cinematográficos y de excéntricos personajes que, todos en combinación, darán lugar a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Por otro lado, cabe destacar que, acompañando a las imágenes de los créditos, suena *Soy infeliz*, cantada por Lola Beltrán, tema que sonará en más de una ocasión y que será un fiel reflejo de los sentimientos de la protagonista, es decir, la música tiene carácter narrativo en esta película.

Almodóvar expresaba en el *press book* su deseo de crear una película donde todo fuera muy bonito -a pesar del desencanto de todos sus personajes- aunque lo que ocurriera no pareciera real. Esto será clave para comprender otro de sus rasgos posmodernos, pues en el séptimo largometraje del cineasta manchego, por mucho que en ciertos momentos de la película pueda parecer que represente escenas realistas, las situaciones que se observan quedan muy alejadas de la realidad y muy cercanas a la ficción. Esto se debe a los inverosímiles y poco lógicos acontecimientos que ocurren, los diálogos que los extravagantes personajes mantienen, las personalidades fuera de lo común de los mismos y la cuidada y excéntrica puesta en escena para la que recurre a la estética kitsch. Todo ello da lugar a que se ponga por encima la estética y el humor antes que la historia y la lógica causal de los sucesos, que van apareciendo en la película de una manera caótica y a un ritmo vertiginoso. En definitiva, Almodóvar cuida en cada momento las imágenes y la estética en ellas, mientras que los acontecimientos, muchas veces fuera de lo común, se enlazan con menor cuidado.

El cineasta español se esfuerza en dar lugar a una puesta en escena y unos planos muy cuidados en todas sus películas, algo que también estará presente en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La estética por la que opta el director manchego da lugar a imágenes muy reconocibles dentro de su propio universo y ello lo logra, sobre todo, con el kitsch. Como al principio se adelantaba, esta estética está presente incluso en las imágenes de los créditos iniciales, que concuerdan a la perfección con la película a la que van a dar paso. No obstante, se encuentra, sin duda, la mayor expresión del kitsch en el mambo taxi (Figura 5). En este aparece una acumulación de objetos y elementos por todo el vehículo que no guardan correlación alguna, incluso el propio taxista se adapta a esta estética con su peinado; por otra parte, no solo hay elementos de decoración, sino que el taxi también tiene pequeños puestos para vender diferentes productos, es decir, un detalle

que no se ajusta a la realidad. Además, en el vehículo también aparece un elemento de la transgresión típica del posmodernismo, este será el cartel que anuncia “Gracias por fumar”.



Figura 5

Asimismo, se pueden destacar un escenario y un personaje kitsch por excelencia. El primero de ellos es la casa de la protagonista, Pepa; mientras que el segundo es el personaje de Lucía, exmujer de Iván. Pepa vive en un ático de 200 metros cuadrados en el centro de Madrid, decorado con modernos muebles y vivos colores típicos de la cultura pop; en él acumula gran multitud de objetos diferentes y extraños, por ejemplo, al inicio de la película Almodóvar muestra los numerosos relojes y despertadores situados por toda su casa, incluso tiene varios en su mesita de noche. Además, es en el ático de Pepa dónde se encuentra un transgresor elemento que refuerza esta estética y aleja de la realidad la historia narrada; este es la presencia de un corral en la terraza, el cual también funciona como un guiño insertado por el director a modo de recuerdo o de visión nostálgica del entorno rural y de las raíces, en contraposición a la cosmopolita y moderna capital en la que se desarrolla la película. Esta nostalgia se asocia también con el individuo posmoderno, que se siente vacío y en crisis, dando lugar a la mirada nostálgica del pasado, en general, o de su propio pasado.

Por otro lado, el personaje de Lucía queda definido en parte por su vestuario, maquillaje y peluquería. En una entrevista, Almodóvar afirma que este personaje está estancado en el pasado y es por este motivo que sigue haciendo uso de conjuntos que utilizaba veinte años atrás, es decir, en los sesenta (Audiovisual Rescue, 2021, 14:13). Esto da lugar a extraños vestuarios, maquillajes y pelucas que, a pesar de no encajar con el resto de personajes, lo hacen en la realidad creada por Almodóvar y, además, ayuda a definir a Lucía, que perdió la cabeza en el momento que Iván se fue de su vida.

En definitiva, la forma en que han sido diseñados estos elementos con una estética tan cuidada y pensada, logra diversos objetivos. En primer lugar, contribuye a separar la película de mostrar una realidad creíble, llevándola más hacia el lado de la ficción y dando lugar al puro artificio intencionado, que deja marcada su condición de artificialidad y representación, de hecho, sobre la decoración de esta película, el propio Almodóvar afirmaba que “las cosas tienen que tener una funcionalidad, pero deben ser artificiosas” (Vidal, 1989, p. 264); por otro lado, construye imágenes estéticamente agradables y llamativas que sitúan a estas por encima de la propia historia. Estos objetivos responden a las características de la nueva industria cinematográfica posmoderna y dan lugar a ese cine diferente, transgresor y excéntrico propio de la misma.

No es solo la puesta en escena la que acerca lo representado a la ficción, sino también su carácter teatral. Los diálogos de los personajes, en especial el representado por María Barranco, son de una soltura y una gestualidad propia del teatro, característica que se ha llevado a cabo intencionadamente desde la dirección de actores para, de nuevo, dejar clara su condición de representación como es propio del cine posmoderno. Esta artificialidad intencionada queda también fuertemente marcada al inicio de la película, cuando la voz en off de Pepa como narradora se presenta y, tras decir que vive en un ático de Madrid, las imágenes que aparecen de este son visiblemente de una maqueta (Figura 6) y no del edificio verdadero, pues, como se sabe, este realmente no existe, sino que es un plató creado para dar vida a esta realidad de 89 minutos y Almodóvar quiere de esta manera dejarlo claro. Relacionado con esto, destacan también las imágenes de Pepa asomada por su terraza observando unas vistas de Madrid que son notablemente falsas (Figura 7), una recreación artificial, al igual que el resto de decorados.



Figura 6



Figura 7

Además, Almodóvar opta por recurrir de nuevo a otra forma de mostrar la condición de representación muy común en todas sus películas. Desde los primeros minutos del filme muestra los entresijos de la industria cinematográfica en el propio largometraje, es decir, Almodóvar enseña lo que hay detrás de la creación de una película, pues dos de los personajes trabajan en esta industria como actores de doblajes. Todos los rasgos vistos anteriormente provocan el juego posmoderno de difuminar las barreras entre la ficción y la realidad.

Por último, destaca una importante escena de la película que, nuevamente, deja clara su condición de representación, dando lugar a la transgresión propia de la posmodernidad, pues rompe con la cuarta pared. Esta es la conversación telefónica que Pepa (Figura 8) mantiene con Lucía (Figura 9) en la que ambas miran directamente a cámara como si se estuvieran mirando entre ellas. Esta escena también responde a una planificación visual que se inspira en el cómic, una forma de relato que experimentó un *boom* en la movida y de la cual el cine posmoderno toma referencias.



Figura 8



Figura 9

Las barreras entre la ficción y la realidad no solo se difuminan para el espectador, sino también para Pepa. Al principio de la película, está doblando el papel de Vienna (Joan Crawford) en una escena de *Johnny Guitar*, produciéndose un paralelismo entre ambos personajes, quienes se caracterizan por ser mujeres fuertes que no logran ser amadas como desean. En la escena, Vienna habla con Johnny (Sterling Hayden), que ha sido doblado por Iván, y el diálogo de la película coincide perfectamente con lo que está viviendo Pepa en ese momento, lo que le lleva a confundir la simulación con la realidad. Lo mismo ocurre para el espectador de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pues en diversas ocasiones la simulación puede llegar a confundirse con la realidad. Respecto a esto, destaca también al inicio de la película un inserto en blanco y negro de Iván

caminando y piropeando a diversas mujeres, este no se introduce como un sueño de Pepa, sino que el espectador debe deducir que lo es; de nuevo, Pedro Almodóvar mezcla la simulación de la realidad con la ficción del sueño de Pepa, despertando la confusión una vez más. No solo esto, sino que este inserto requiere del espectador activo propio del posmodernismo para que lo asocie con el sueño que Pepa está teniendo.

En definitiva, gracias a la estética, a diversos planos que evidencian la artificialidad y carácter de recreación de la película y a la actuación cercana al teatro, se logra mostrar una simulación de la realidad cercana a la ficción y remarcar, de forma evidente, la artificialidad.

Dejando de lado la estética de la película, conviene prestar atención al relativismo moral propio del cine posmoderno, que tiene una fuerte presencia en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Se puede apreciar el punto culminante de este en la conversación que Candela mantiene con Pepa sobre su amante, el cual resultó ser un terrorista chiita, en la que la joven le dice a su amiga:

hasta que a los dos días descubro que tenían armas y que preparaban algo. Bueno, yo le dije: “esto me lo deberíais haber consultado a mí” ¿o no? y me di cuenta de que todo era mentira, que él no me quería, que simplemente me había utilizado (Almodóvar, 1988, 41:24-41:37).

Este fragmento de diálogo es un claro ejemplo de la relativización moral que se encuentra en la película, pues ante el gran problema en el que se ha visto involucrada Candela cuando unos terroristas comenzaron a planear un atentado en su casa, su mayor preocupación es que aquel con el que había pasado un fin de semana y del que se había enamorado, no la quería de verdad, sino que le había utilizado. Candela, en un tono humorístico, resta importancia ante sus problemas mayores, es decir, haber dado cobijo a tres terroristas y que hayan planeado un atentado que sabe cuándo y dónde lo van a cometer y que, además, no quiere denunciar. Cabe destacar también aquí la actitud de Pepa escuchándola, ya que en ningún momento parece sorprendida, asustada, ni preocupada por la presencia de unos terroristas chiitas en Madrid.

Además, poco antes de que Candela confesara lo que le había ocurrido, le cuenta a Pepa que había pasado el fin de semana con un hombre que acababa de conocer, sin

saber todavía que era un terrorista chiita, del cual no sabía ni su nombre, pero que se había enamorado de él. En ese momento tiene lugar el siguiente diálogo (40:43-40:53):

- Pepa: A tu edad el sexo tira mucho, desgraciadamente.
- Candela: Y depende del sexo de la persona, porque si es terrorista, al vivir en continuo peligro, pues se te entrega mucho más que un hombre cualquiera.
- Pepa: Claro.

De nuevo, los personajes se muestran amorales ante situaciones que son presumiblemente peligrosas, pues cuando Candela le dice a Pepa que los terroristas son mejores amantes, esta no le cuestiona en ningún momento, simplemente le da la razón de inmediato.

Esta costumbre de restar importancia a los problemas se observa a lo largo de la película en diversos momentos, en mayor o menor medida, como cuando un médico le dice a Pepa que deje de fumar, mientras él está fumando; cuando Pepa quema su cama y se queda mirando cómo el fuego va aumentando sin ponerle solución, hasta que finalmente inhala demasiado humo y decide que será mejor apagarlo, o cuando confiesa a Carlos y Candela que Marisa está drogada porque había echado somníferos en el gazpacho que se había bebido, los dos jóvenes no parecen muy preocupados ante tal confesión, sobre todo Candela que, después de que Pepa dijera que el gazpacho llevaba entre 25 y 30 “orfidales”, comenta “mira por donde va a descansar”.

Aunque la fragmentación del tiempo suele ser común tanto en el cine posmoderno como en el de Almodóvar, no es una característica presente en esta película. No obstante, sí aparece la fragmentación de la historia, es decir, el director opta por dar vida a diversos relatos que se van entrelazando entre sí para dar lugar a esta caótica historia, en lugar de mostrar un único gran relato.

Además, como es propio del cine contemporáneo, algunos de los sucesos no guardan una lógica causal, como es el caso del relato de los terroristas y Candela que se podría haber omitido sin provocar mayores alteraciones a la historia principal. Tampoco la presencia del anuncio de *Ecce Homo* responde a la lógica narrativa de la película, se inserta, simplemente, porque así lo desea Almodóvar. Por otra parte, Pepa está embarazada, pero en ningún momento se menciona explícitamente ni se le da

importancia, es un relato que funciona de una manera muy secundaria, y al que no se le presta atención alguna y, por tanto, también podría omitirse.

La división de relatos que se pueden encontrar en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es la siguiente:

1. Pepa está tratando de contactar con Iván.
2. Iván está tratando de contactar con Pepa.
3. Pepa está embarazada.
4. El periodo de tristeza y desesperación que está sufriendo Pepa le lleva a destrozarse su piso.
5. Pepa pone en alquiler su piso; Marisa y Carlos están interesados y lo visitan.
6. Candela se ha acostado con un terrorista chiita y además lo ha acogido en su casa junto a otros dos.
7. Marisa se queda profundamente dormida al beber gazpacho con “orfidales”.
8. Carlos engaña a Marisa con Candela.
9. Lucía trata de buscar a Iván, además, finalmente se descubre que quiere matarlo.
10. Iván tiene una nueva novia, la abogada feminista, y tiene planeado un viaje con ella en el avión del atentado.
11. La policía interroga a Pepa en su casa sobre los terroristas chiitas y esta los droga junto al resto.
12. Lucía intenta matar a Iván, Pepa le salva y, tras una petición de este de volver a salir, le rechaza.

Mujeres al borde de un ataque de nervios nace del deseo de Pedro Almodóvar de adaptar *La voz humana* de Cocteau, pero como él quería hacer una película, debía alargar esta historia. Finalmente, da lugar a un filme que termina muy alejado de la obra de Cocteau, sin embargo, mantiene elementos importantes: la presencia del teléfono y las llamadas de la desesperada mujer recién abandonada tratando de hablar con el que había sido su pareja (Audiovisual Rescue, 2021, 2:00). Además, Almodóvar opta de nuevo por crear personajes con oficios relacionados con la industria cinematográfica, en este caso, actores de doblaje. Esto sirve de excusa para introducir una secuencia de otra película: *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1955), que Iván y Pepa están doblando. Tanto la inspiración en Cocteau como los insertos del doblaje, actúan dentro de la característica de la intertextualidad.

Por otro lado, se pueden destacar dos momentos más de intertextualidad. En primer lugar, en una de las escenas (27:50) Pepa, melancólicamente, pasea sola por Madrid por la noche y se sienta en un banco desde el que comienza a observar las ventanas de un edificio, esta secuencia bebe visiblemente de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954). También toma influencias del cuento *A Telephone Call* de Dorothy Parker, en el que una mujer espera a que suene el teléfono con una inquietud creciente pasando del amor al odio (Sánchez Noriega, 2007, p. 337).

Pedro Almodóvar reconoce que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es su primera y única comedia que se adapta al género (GQSpain, 2020, 1:56). No obstante, existen diversos matices que la convierten en una película que bebe de otros géneros distintos a la comedia, dando lugar al característico rasgo posmoderno de la hibridación. Resulta evidente las influencias del melodrama en esta película, en primer lugar, por su trama de mujeres desesperadas y melancólicas a causa de los hombres que les dejan o les mienten, las emociones están en primer plano durante todo el filme. También hay escenas que no son propias de la comedia, tal y como confiesa Almodóvar, haciendo referencia a los numerosos planos cortos, como los labios de Iván junto al micrófono (Figura 10), o los pies de Pepa caminando de un lado a otro sin parar, que son más propios del *thriller* o el drama (Audiovisual Rescue, 2021, 7:50).

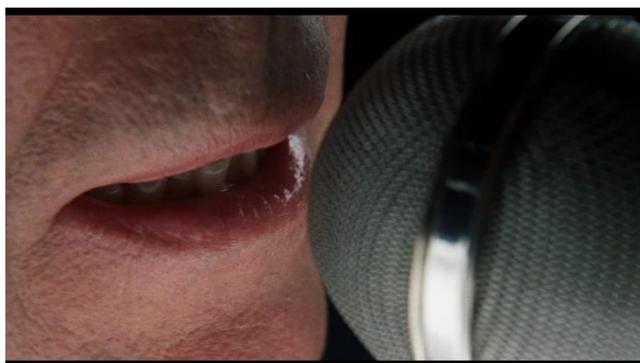


Figura 10

A esto se suma la aparición de otros niveles discursivos como el inserto de la publicidad, el telediario y la película que Pepa e Iván están doblando, pues esto es un rasgo propio de la posmodernidad, que acostumbra a la mezcla de diversos discursos de distinta naturaleza en un único largometraje.

Conviene detenerse en los personajes contruidos por Almodóvar en esta película y en sus relaciones, pues van a mostrar características propias de la sensibilidad posmoderna ya explicada. En primer lugar, destacan los personajes de Pepa, Lucía e Iván. Este último es un mujeriego que va abandonando a las mujeres, además de serles infiel, se muestra en diversas ocasiones como este personaje, del cual hay una mayor presencia de su voz que de él mismo, trata de quedar siempre bien ante todas las mujeres, pero siempre acaba haciéndoles daño. De este modo, su exmujer quedó loca tras su abandono y Pepa está pasando por un momento de desesperación y tristeza en el que intenta no terminar como Lucía. Es decir, se aprecia la presencia de separaciones e infidelidades propias de la posmodernidad, las relaciones no son tan fuertes como eran y como antes se representaban en el cine, ahora terminan incluso habiendo firmado un contrato. Además, esto ha dado lugar a un importante rasgo más: la ausencia del padre. El hecho de que Iván sea un mujeriego y vaya de mujer en mujer, ha provocado que Lucía tenga un hijo, Carlos, con el cual, afirma que no ha sido un buen padre, pues nunca estuvo para él. Lo mismo ocurre con Pepa, a quien ha dejado embarazada y, aunque sin saberlo, después la ha abandonado, por tanto, esto es el inicio de una nueva forma de familia propia de la posmodernidad, una familia monoparental provocada por la ausencia del padre.

En cuanto a Carlos y Marisa, son una pareja joven en la cual se subvierten lo que antes eran los típicos y tradicionales papeles en los que el hombre era quien debía mandar en la relación, pues en esta pareja es Marisa quien parece llevar las riendas, tal y como se aprecia en la visita al ático. No obstante, posiblemente en un acto de rebeldía de Carlos ante su novia y a modo de reflejo de lo que es su padre: un donjuán torpe e inexperto; este le es infiel con Candela en el momento que Marisa está dormida a causa de la droga; una vez más se representa la infidelidad y el posible miedo al compromiso. Por su parte, Candela es la representación de la mujer joven y moderna, no solo por sus conjuntos, sino por su actitud. Su personaje es un reflejo de la nueva sociedad que se estaba gestando, una mujer que disfruta de su sexualidad y mantiene relaciones sexuales con un hombre del cual ni siquiera conoce su nombre sin ser juzgada.

Se debe añadir también que, aunque la subversión de significados no tiene mucha presencia en esta película, sí que se pueden diferenciar momentos en los que este rasgo está presente. En primer lugar, el anuncio que Pepa está doblando al inicio de la película en el que se ve cómo durante una boda el propio cura le dice a la novia que no se fie de

ningún hombre, ni de su marido, mientras le da un preservativo. En este caso, Almodóvar recurre a la figura religiosa para protagonizar un anuncio de preservativos, decisión que da lugar a la transgresión y la descontextualización de la tradición. Por otro lado, la presentadora del telediario, interpretada por la madre de Almodóvar, no es la que se está acostumbrado a ver en televisión; el director decide adaptarla a su propio contexto y que encaje en la historia y estética a la que quiere dar lugar.

El cine posmoderno tiende a reflejar personajes desencantados, sumidos en la tristeza, ansiedad o desesperación. En este caso, se pueden apreciar hasta tres personajes con estas características. En primer lugar, Lucía, la exmujer de Iván, perdió la cabeza tras su ruptura teniendo que ingresar en un psiquiátrico. Por su parte, Pepa está sufriendo un episodio de tristeza y está al borde del ataque de nervios, tal y como el título del filme nos anuncia, también por su ruptura con Iván; por último, Candela también sufre por un hombre que no era lo que ella creía. Ante estas tres mujeres al borde del ataque de nervios se encuentra un factor común: los hombres, que no las comprenden, no son lo que esperaban o, simplemente, rompen con ellas, es decir, es un sufrimiento que ha sido ocasionado por el incumplimiento de los deseos de cada una de estas mujeres, del deseo de estar con estos hombres y tener la relación que ellas querían. Como se ha visto al principio de este trabajo, el deseo es uno de los mayores valores de la sociedad posmoderna y no poder satisfacerlos da lugar a la desesperación y el desencanto.

Destaca la imagen que Pedro Almodóvar otorga a las instituciones en este filme, en este caso, a la policía. Desde el primer momento en el que los dos agentes aparecen en la casa de Pepa, es esta quien lleva las riendas del interrogatorio, mientras los policías parecen ser algo ineptos en su trabajo, pues no logran ninguna respuesta ni mantener el orden. Además, mienten a la policía sin escrúpulos, no les dan información sobre los terroristas e, incluso, los drogan, sin que esto termine teniendo consecuencias para ellos.

Por último, en cuanto a las minorías, aunque no se representen miembros del colectivo LGTBIQ+, sí aparecen otros grupos sociales, culturales y raciales. Esto ocurre en el momento que se inserta el sueño de Pepa en el que aparece Iván piropeando a diferentes mujeres y, entre ellas, se pueden apreciar diversas razas, culturas, categorías sociales, etc. por tanto, es un reflejo de la multiculturalidad, en todos sus sentidos, que la posmodernidad destaca.

9.3. *KIKA* (1993)

Kika (Verónica Forqué) es una maquilladora que recibe un encargo para maquillar a Ramón (Álex Casanovas), un joven que acababa de fallecer. Nicholas (Peter Coyote), escritor de novelas y amante de Kika, es el padrastro del joven fallecido y quien llama a Kika para que le maquille. Mientras le está echando colorete, la joven maquilladora descubre que Ramón no está muerto, sino que tiene catalepsia. Tras este encuentro Kika empieza una relación amorosa con Ramón, aunque seguiría acostándose con Nicholas.

<i>Kika</i> (1993)		SÍ	NO
CONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y DEL DISCURSO	Intertextualidad	X	
	Subversión de significados	X	
	Pastiche e hibridación de géneros	X	
	Fragmentación	X	
	Personajes posmodernos: las minorías	X	
	Nuevas formas de familia	X	
	Ausencia del padre		X
	Relaciones amorosas y sexualidad	X	
TRATAMIENTO	Relativización moral	X	
	Estética por encima de la ética	X	
PUESTA EN ESCENA	Artificialidad, estética kitsch	X	
TRAMAS	Violencia, sexo y drogas	X	
	Culto al cuerpo	X	
	Desencanto en los personajes		X

	El mundo rural	X	
	Visión nostálgica del pasado		X

Kika es, posiblemente, una de las películas más transgresoras y excéntricas de Pedro Almodóvar. Su argumento es totalmente diferente a lo visto hasta ahora en su filmografía y la forma en la que está construida y decorada la convierten en un largometraje aún más peculiar. De nuevo, en *Kika* se pueden apreciar numerosos rasgos que la convierten en un filme posmoderno tales como su estética kitsch, sus estrafalarios personajes, la fragmentación del tiempo y los relatos, el culto al cuerpo, el pastiche, la sexualidad, etc. Coincide en esto Sánchez Noriega, quien afirma que, desde el primer minuto de la película, esta nos habla de “la mirada, la representación, los disfraces de la puesta en escena, la ficcionalización de lo real y el ocultamiento de la verdad o las dificultades para hallarlas” (2017, pp. 265-266).

La estética kitsch de esta película resulta evidente desde el primer momento, en las clases de maquillaje de Kika y, posteriormente, en la casa de Ramón y Kika decorada de vivos colores y con una gran acumulación de objetos, destacando el dormitorio adornado por numerosa simbología religiosa mezclada con otro tipo de elementos e imágenes. El kitsch también está presente en el personaje de Andrea Caracortada (Victoria Abril), con vestuarios y peinados totalmente fuera de lo común (Figura 11).

El más claro ejemplo de esta estética kitsch es el collage de fotografías de diverso carácter que tiene Ramón sobre su cama (Figura 12). Este mosaico de imágenes es un fiel reflejo de lo que la película es: una yuxtaposición de extravagantes historias y personajes. En el collage de Ramón aparecen diversas imágenes de la Virgen a las que se le unen otro tipo de elementos que nada tienen que ver con ella o con la religión, se observa aquí la tendencia posmoderna de extraer elementos de la tradición -en este caso iconografía religiosa- de su contexto, para introducirlos en uno nuevo; de este modo aparecen imágenes de la Virgen junto a actrices y actores del cine clásico, por ejemplo.



Figura 11



Figura 12

La estética kitsch está presente a lo largo de toda la película, en casi todos los personajes, los vestuarios, la puesta en escena y la decoración, que se ajustan en gran medida a este estilo que muestra que lo que se ve no es más que puro artificio y recreación. Además, *Kika* es una de las películas de Almodóvar donde se observa un valor mucho más superior de la imagen y estética que de la historia en sí. Esta es una característica posmoderna que ya se había destacado en otras de las películas del director manchego, pero alcanza uno de sus puntos culminantes en este extravagante filme donde, desde su comienzo, da lugar a sucesos y tramas totalmente fuera de lo común, muchas de ellas ausentes de lógica, y que no siguen un orden causal. Se presta mayor atención a los planos y su construcción, así como a la decoración, que a la propia historia de forma que, lo que podría parecer al comienzo una película de suspense y de crímenes, termina siendo una mezcla de historias y géneros cada vez más original, dando lugar al pastiche e hibridación de géneros donde se puede destacar el cine negro con rasgos del melodrama y la comedia.

En cuanto a Andrea Caracortada y su programa *Lo peor del día*, los insertos que se realizan contribuyen a remarcar aún más la artificialidad y carácter de representación del cine. En ocasiones como, por ejemplo, en el minuto 20:16, se escucha a un público aplaudir en el programa de Andrea, pero acto seguido se muestran los asientos totalmente vacíos. Este es un recurso que utiliza Pedro Almodóvar para mostrar, de nuevo, la artificialidad del cine, en este caso, aprovecha el programa de televisión que ha insertado en su propia película para dejar reflejado su carácter artificial y de recreación con los aplausos en lata y sirve de metáfora para lo que también se ve en su película, lo que puede parecer cierto -como los aplausos- realmente no lo es, es todo artificial.

Por tanto, se puede afirmar que, con *Kika*, Almodóvar huye una vez más de mostrar una película naturalista y realista, y trata de reflejar una realidad alternativa de su

propio universo; pues el cine posmoderno no trata de mostrar el mundo exterior tal y como es, como sí ocurría en el clásico, sino que refleja una simulación de la realidad, como lo es *Kika* e, incluso, se esfuerza en que esto quede marcado. Baudrillard afirmaba que la realidad ya no tenía sentido y profundidad y por ello lo que hacen los hiperrealistas –o posmodernos- es construir simulacros de ella (1978, p. 49).

En cuanto a la fragmentación de la historia y del tiempo, se debe destacar que toda la película es un *flashback* de los recuerdos de Kika, pues al comienzo la protagonista aparece dando clases de maquillaje cuando Amparo (Anabel Alonso) le dice que debe maquillar a un muerto. Es en ese momento que Kika explica a sus alumnas que ya tuvo que hacerlo una vez y empieza a recordar la historia que ocurrió unos años atrás y que será lo que se muestre al espectador. Sin embargo, no es este el único salto en el tiempo que se puede destacar, pues la película comienza con Ramón encontrando a su madre muerta y su padrastro herido, después se da paso a la escena de Kika en sus clases de maquillaje, dando lugar a un salto temporal del que el espectador queda advertido con un rótulo que avisa de que las siguientes imágenes se producen tres años después.

No solo se da lugar a la fragmentación del tiempo, sino también de la historia. A diferencia del cine clásico, no encontramos un único gran relato principal del que después puedan salir diversas tramas secundarias; en *Kika*, Pedro Almodóvar, siguiendo la tendencia posmoderna que aplica en muchas de sus películas, da vida a diferentes pequeños relatos que se van entrelazando -o no- entre sí. Algunas de estas tramas podrían omitirse sin afectar a la totalidad de la historia, otras se unen entre ellas a través del más mínimo detalle y otras consisten en insertos de televisión, como la entrevista de Nicholas o el programa sensacionalista de Andrea Caracortada, dando vida a una amalgama de tramas que provocan una película un tanto caótica. Las principales historias que se encuentran en *Kika* son:

1. Ramón encuentra a su madre muerta en el baño; su padrastro, Nicholas, le dice que se ha suicidado. Finalmente se descubre que la asesinó.
2. Romance de Nicholas y Kika que comienza cuando ella lo maquilla para televisión.
3. Kika tiene que maquillar el cadáver de Ramón que, finalmente, está vivo.
4. Kika y Ramón comienzan una relación, aunque ella sigue manteniendo relaciones con Nicholas, su padrastro.

5. Nicholas quiere vender Youkali, la casa donde vivía con la madre de Ramón.
6. Andrea Caracortada pide ayuda a Nicholas para el guion de uno de sus programas.
7. Ramón y Andrea mantuvieron una relación en el pasado que no acabó bien.
8. Amparo, la amiga de Kika, mantiene una relación con Nicholas.
9. Nicholas tiene un encuentro con Susana; más tarde, Andrea descubre a través de las imágenes grabadas por Ramón que la ha asesinado.
10. Juana está enamorada en secreto de Kika.
11. Kika maquilla a Juana y esta última le cuenta la historia de su hermano y que cometía incesto y zoofilia.
12. El actor porno Paul Bazo huye de la cárcel en uno de sus permisos; se descubre que es el hermano de Juana y va a visitarla. Esta le dice que simule un robo, pero termina violando a Kika.
13. Un voyeur, que finalmente se descubre que es Ramón, ve la violación y llama a la policía.
14. Andrea Caracortada hace un programa de la violación de Kika y ésta finalmente descubre que el voyeur era Ramón.
15. Tanto Ramón como Andrea Caracortada descubren que Nicholas es un asesino y van a visitarlo en Casa Youkali; allí Ramón sufre otro ataque de catalepsia, mientras que Andrea y Nicholas se asesinan el uno al otro.

Por otro lado, la relativización moral es algo que no pasa por alto en *Kika*, sobre todo con el personaje de Paul Bazo. En primer lugar, cabe destacar la conversación que Juana mantiene con Kika cuando esta la está maquillando y le pregunta si nunca ha estado con un hombre (32:55- 33:25):

- Juana: No, bueno con mi hermano solo.
- Kika: ¿Has hecho incesto?
- Juana: No sé si era incesto, el caso es que mi hermano era subnormal.
- Kika: Pobrecillo.
- Juana: Bueno, es y, como a todos los subnormales, le gustaba mucho follar.
- Kika: Bueno, no solo a los subnormales, Juanita.
- Juana: Ya, pero el caso es que empezó con las vacas, con las cabras y con todos los corderos del pueblo.
- Kika: Pues vaya cuadro.

- Juana: Y luego empezó con el vecindario y antes de que violara a todas las vecinas, pues claro, me dejaba que me pegara unos polvos y se desahogara.
- Kika: Bueno, siendo así, a lo mejor no ha sido incesto.

Esta conversación que mantienen Kika y Juana da lugar a la confesión de tres crímenes: la zoofilia, la violación y el incesto; no obstante, es un diálogo tratado con humor, tranquilidad y naturalidad cuando, realmente, desvela cuestiones muy duras y una situación totalmente fuera de lo común y lo correcto; sin embargo, las dos mujeres se muestran hablando sin escandalizarse sobre el tema, sobre todo Kika que, ante la confesión de Juana de que su hermano es un violador y se ha acostado con él en diversas ocasiones, no se muestra para nada sorprendida e incluso le resta importancia diciendo que si era para que él se desahogara no era incesto. No solo eso, sino que parece que se considera a su hermano como la víctima de la historia; de hecho, a Kika al comienzo de la conversación le da pena y le dice “pobrecillo”, mientras que Juana le llama “subnormal” en un intento de justificar sus actos.

Sin embargo, es otro el punto culminante de la relativización moral propia del posmodernismo que, de nuevo, tiene a Paul Bazo como protagonista. Esto sucede cuando Paul viola a Kika y esta, cuando está más calmada y reconoce al actor porno que la está violando, comienza a tener una conversación con él e incluso se presenta. Mientras Kika trata de convencer a Paul de que la deje en paz, le pide que pare porque la está poniendo perdida de babas; una vez más, esta frase da pie al relativismo moral que se trata de explicar, es decir, mientras está siendo violada se preocupa porque el violador le llene de saliva, cuando este es el menor de sus problemas. Durante los, aproximadamente, excesivos 8 minutos que dura la secuencia de la violación, las ocurrencias de Kika convierten algo tan duro en comedia, con frases como: “lo menos que puedes hacer si vas violando a la gente es ponerte un condón; ¡qué hartita de rabo estoy!”. Es una violación que Pedro Almodóvar se atreve a mostrar en clave de humor, restándole importancia a un delito tan grave y presente a nivel mundial, en lugar de darle el dramatismo que algo así supone.

Previamente a la violación se mantienen también algunos diálogos que se pueden incluir en lo que aquí se trata de explicar, como cuando Juana le pide a su hermano que no viole a Kika y que, si no lo hace, le promete mantener relaciones sexuales con él, a lo

que Paul accede y añade que también lo hará con su prima, propuesta que Juana acepta sin dudarlo.

Por otro lado, Almodóvar aprovecha una vez más sus películas para incluir la crítica a las instituciones propia de la sociedad posmoderna. En este caso está presente cuando el voyeur, que finalmente se descubre que es Ramón, llama a la policía para denunciar la violación de la que está siendo testigo. La policía se muestra reticente y le cuestionan desde el primer momento con frases como “y tú ¿cómo lo sabes? ¿eres el violador?”, “y tú crees que me lo voy a creer, so gilipollas”, “vale majete, a ver si te violan a ti también” (55:07). Finalmente, aunque los dos policías piensen que es una denuncia falsa, deciden ir para “darse un paseo y matar la mañana” (54:55). La ineptitud de estos se muestra una vez más cuando, en casa de Kika, uno de ellos parece tener miedo de su trabajo y no quiere entrar en el piso por si el violador está armado, aunque ellos también lo estén. Toda la representación de los cuerpos de policía en esta película está destinada a mostrar ineptitud, la cual aumenta en el momento que los dos agentes aparecen tratando de separar a Paul de Kika, dando lugar a una escena paródica en la que el policía, sentado en la cama, golpea las nalgas de Paul mientras este no le hace caso. Por último, llama la atención cómo el policía, tras lograr separar al violador, se echa encima de Kika, en una postura sugerente, quien tiene que golpearle para que se aparte de ella. Toda esta secuencia muestra la ineptitud de la policía en una crítica a las instituciones, pues con la llegada de la posmodernidad provocan desconfianza y esto vuelve a quedar claro en lo que Andrea Caracortada le dice a Kika: “a mí también me dan un mal rollo estos maderos” (1:05:20).

Es evidente que la crítica no solo está presente para la policía, sino también a los medios de comunicación, los cuales provocan recelo en la sociedad posmoderna, pues se consideran manipuladores. Esta crítica queda notablemente visible en *Kika* con el programa de Andrea Caracortada, *Lo peor del día*. Ya solo el nombre escogido para el programa da lugar a extrañamiento, pues consiste en un programa que se dedica a dar malas noticias, logrando así aumentar el desencanto y el miedo de la sociedad. A lo largo de la película, se realizan diversos insertos de este programa y también se puede ver a Andrea buscando temas sobre los que escribir; todo ello va a mostrar el sensacionalismo, el morbo y la poca sensibilidad y empatía de los medios de comunicación que, por tal de lograr un tema de interés para sus programas, no se preocupan por las emociones de los que pueden resultar dañados. La conexión que se establece con *Lo peor del día* y la

telebasura resulta evidente. La crítica está especialmente presente en el momento en que han violado a Kika y Andrea se presenta en su casa para entrevistarla y, tras el traumático episodio que acaba de vivir la protagonista, Andrea le hace preguntas como: “¿Cómo se comportó Paul durante la violación?”, “¿Cuántas veces se corrió él? y usted ¿llegó al orgasmo?” (1:05:22-1:05:30). Estas preguntas no buscan más que el morbo y muestran una ausencia de empatía enorme, que queda aún más marcada si se tiene en cuenta la anterior profesión que Andrea tenía, pues, a pesar de haber sido psicóloga, parece no preocuparse mucho por la salud mental de las personas y solo desea lograr temas de interés para su programa.

Además, *Lo peor del día* es aprovechado por Almodóvar para introducir nuevamente críticas a las instituciones y a la sociedad en general; durante el programa, Andrea va narrando noticias como la de una mujer que se quema a lo bonzo después de que el banco le negara un préstamo, la pederastia en la Iglesia, la violencia machista, la prostitución, el fascismo y la xenofobia, etc. (17:52- 19:06). Durante este programa también cabe resaltar un último detalle que Almodóvar introduce discretamente para mostrar, una vez más, la crítica a los cuerpos policiales. Esto ocurre en el momento en que Andrea Caracortada pone unas imágenes de una grabación en la que un hombre mata a su mujer, la cual está preparando los trámites de separación porque este abusó y mató a su hija. Tras las imágenes, la presentadora dice: “a pesar de los esfuerzos de la policía y la Guardia Civil (...)” (21:38) mientras menciona esto niega con el dedo que la policía se haya esforzado en encontrar al asesino y, después, niega con un gesto de cabeza lo mismo sobre la Guardia Civil.

Otro de los programas televisivos que aparecen en *Kika* es *Hay que leer más*, en el que la entrevistadora está interpretada por la madre de Pedro Almodóvar. Esta secuencia trae consigo diferentes rasgos propios de lo que en este trabajo se viene explicando; en primer lugar, doña Paquita, la presentadora, actúa de una forma que muestra de manera evidente que es interpretación, parece que en todo momento debe pararse a pensar la siguiente línea que le toca, lo que deja reflejada de nuevo la condición de recreación de todo lo que se está viendo. Por otro lado, el carácter realista de una de sus declaraciones, cuando explica que su hijo dirige el programa y le ha pedido a ella que lo presente y, de esa manera, puedan pasar más tiempo juntos (11:17- 11:30), se acerca enormemente a la vida de Pedro Almodóvar, dando lugar a que las barreras entre la ficción y la realidad se abran. De este modo, dentro de un simulacro que se sitúa en el

marco de otra simulación, se introducen elementos de la realidad. Por último, cabe destacar la puesta en escena y el decorado seleccionados para el plató de *Hay que leer más*, ya que recuerda al ambiente rural, es decir, las raíces de Almodóvar.

En cuanto al culto al cuerpo y la sexualidad, es algo que va a estar presente desde el primer plano de esta película. Tras unos créditos iniciales en los que aparece el cuerpo desnudo de la mujer, la película comienza con el primer plano de unos pechos femeninos. Esto se debe a que el filme se inicia con una secuencia en la que Ramón, que es fotógrafo, está realizando una sesión para una marca de lencería. Durante esta, se puede observar a Ramón excitándose mientras fotografía a la modelo, de modo que, desde el inicio de la película, el culto al cuerpo y la sexualidad se abren paso.

Por otra parte, la secuencia de la violación sirve de excusa para la presencia de una escena sexual excesivamente larga y explícita. También la relación que Kika mantiene con Ramón da lugar a una escena de sexo en la que quedan al descubierto los fetiches del fotógrafo, que parece que siempre quiere tener una cámara consigo durante sus relaciones. Esto también es una muestra evidente de las diversas formas de vivir la sexualidad de la sociedad posmoderna y, además, según Sánchez Noriega, deja en evidencia el narcisismo de Ramón que se hace fotos a sí mismo durante las relaciones sexuales “para capturar sus expresiones de placer” (2017, p. 267). Cabe destacar también que esta escena de Kika con Ramón no responde a la narración de la película, por lo que podría ser omitida, no obstante, el cine posmoderno es partidario de introducir escenas sexuales sin tapujos y sin que respondan a la lógica causal de la película. Es importante también la presencia en esta escena de la simbología religiosa mientras mantienen relaciones (Figura 13), pues Almodóvar coge esos iconos tradicionales y los extrae de su contexto, dando lugar a combinaciones fuera de lo común y dentro de la estética kitsch.



Figura 13

A estos nuevos tipos de relaciones se suma la infidelidad de Kika con Nicholas, padrastro de su novio, que también puede definirse como un rasgo de este nuevo tiempo en el que se vive que da lugar a mayores separaciones y miedo al compromiso. Además, respecto a las relaciones que mantiene Nicholas, se puede apreciar una nueva forma de relación con los otros, alejada de todo compromiso, ya que el escritor busca mujeres con las que mantener relaciones sexuales sin que los sentimientos entren en juego, para satisfacer su deseo de placer, se muestra el sexo como una forma de diversión para el escritor, rasgo también propio de los nuevos tipos de relaciones que aparecen con la posmodernidad. Dentro de esto, también destaca el noviazgo de Kika y Ramón, pues ella es mucho mayor que él y, además, mantiene una relación tanto con el hijastro como con el padrastro a la vez.

De este modo, la violación, las relaciones de Kika y Ramón y las que Nicholas mantiene con Amparo y Susana, dan lugar también a planos de cuerpos totalmente desnudos, sobre todo de esta última. El culto al cuerpo también se introduce en el filme con un sentido distinto en uno de los policías, el más mayor, que habla de cómo el paso del tiempo le está cambiando y se quiere hacer unos pequeños retoques; es otra forma de mostrar el narcisismo y cómo ahora se le da un valor superior al cuerpo, ya que es nuestra seña de identidad.

En cuanto a las minorías, poco se puede destacar de ellas en *Kika*; no obstante, Almodóvar inserta un personaje que representa al colectivo LGTBIQ+, Juana, la asistente de Kika, que es lesbiana y, en alguna ocasión mantienen conversaciones sobre su condición sexual; de este modo, el director da voz a quien antes no la tenía, pues como Juana le dice a Kika: “Ser bollera no es ninguna vergüenza, eh” (32:07).

Pedro Almodóvar no deja de lado su tan común intertextualidad con *Kika*, donde se aprecian diferentes guiños a otras obras. El momento en el que es más evidente es cuando se inserta un fragmento de la película *El merodeador* (1951). Por otra parte, la casa de la madre de Ramón recibe el nombre de Casa Youkali, haciendo referencia a una canción de Kurt Well, tal y como el personaje de Nicholas afirma en la propia película. También se puede apreciar cómo Almodóvar se influencia, una vez más, en Hitchcock con *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) en el momento que Ramón hace de voyeur, así como la posible referencia a *Scarface* (Brian de Palma, 1983) con el nombre de Andrea Caracortada. Asimismo, en la casa de este último personaje, se pueden apreciar

distintos carteles de películas colgados en sus paredes de *Le sadique Baron Von Klaus* (Jesús Blanco, 1962), *Le cirque des horreurs* (Sidney Hayers, 1960) y *Le fascinant capitaine clegg* (Peter Graham Scott, 1962). Por último, cabe destacar una referencia que Almodóvar desveló para la revista *Fotogramas*, afirmando que para la escena de la violación tuvo influencias de películas como *Cortina rasgada* (Alfred Hitchcock, 1966) y *Sangre fácil* (los hermanos Coen, 1983) (citado en Sánchez Noriega, 2017, p. 269).

9.5. LA MALA EDUCACIÓN (2004)

Ignacio es víctima de abusos sexuales en un colegio religioso, donde conoce a Enrique (Fele Martínez), quien se convertirá en su primer amor. Veinte años después, a inicios de los 80, ambos se reencuentran y también lo harán con el padre Manolo (Giménez Cacho), ahora conocido como señor Berenguer (Lluís Homar), quien abusó de ellos. Este reencuentro desvelará una serie de secretos acerca de, quien es supuestamente, Ignacio (Gael García Bernal) y su verdadera identidad.

<i>La mala educación</i> (2004)		SÍ	NO
CONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y DEL DISCURSO	Intertextualidad	X	
	Subversión de significados	X	
	Pastiche e hibridación de géneros	X	
	Fragmentación	X	
	Personajes posmodernos: las minorías	X	
	Nuevas formas de familia		X
	Ausencia del padre		X
	Relaciones amorosas y sexualidad	X	
TRATAMIENTO	Relativización moral	X	

	Estética por encima de la ética		X
PUESTA EN ESCENA	Artificialidad, estética kitsch	X	
TRAMAS	Violencia, sexo y drogas	X	
	Culto al cuerpo	X	
	Desencanto en los personajes	X	
	El mundo rural	X	
	Visión nostálgica del pasado	X	

La mala educación es uno de los largometrajes de Pedro Almodóvar de mayor complejidad en cuanto a su construcción narrativa. Posee cuatro niveles diferentes: el presente, en los años 80, en el que Enrique Goded anda en busca de un tema para una nueva película; la representación, imaginada por Enrique, del relato de *La visita*, una ficción basada en hechos reales; la infancia de Enrique e Ignacio en los años 60 y, por último, los recuerdos del padre Manolo, ahora señor Berenguer, sobre lo que pasó con el verdadero Ignacio (Francisco Boira) y su hermano Juan. Estas cuatro narraciones se van entrelazando entre sí dando lugar a la fragmentación propia del posmodernismo y requieren la presencia de un espectador activo que conecte todo el relato. Es una historia repleta de *flashbacks* que pueden despertar la confusión del espectador y, además, en cada uno de estos fragmentos de tiempo aparece un narrador distinto. A pesar de la existencia de cuatro niveles narrativos, este filme cuenta con un menor número de microrrelatos en comparación con el resto de películas analizadas. Las historias en las que se forma *La mala educación* quedan divididas en:

1. Enrique busca entre titulares inspiración para una nueva película, cuando un supuesto Ignacio le visita para pedirle trabajo y enseñarle el relato que ha escrito basado en la infancia de ambos.
2. La historia de *La visita* imaginada por Enrique, en la que se muestra cómo Zahara (Ignacio) chantajea al padre Manolo para operarse.
3. Enrique decide rodar una película del relato escrito por Ignacio. El falso Ignacio le pide interpretar el papel de Zahara, a lo que Enrique se niega y ambos pelean.

4. Enrique sospecha de la verdadera identidad de Ignacio y visita su casa natal; donde descubre que murió hace cuatro años y el que se hace pasar por Ignacio es Juan, su hermano.
5. Enrique decide dar el papel de Zahara a Juan y hacen la película. En la filmación de la última escena, el señor Berenguer, antes conocido como padre Manolo, visita a Enrique y le cuenta que Juan planeó asesinar a Ignacio.
6. Los recuerdos del señor Berenguer muestran cómo Ignacio le amenazó con publicar la historia desvelando sus abusos si no le daba dinero para operarse. A partir de entonces el señor Berenguer visitaba con frecuencia la casa de Ignacio, donde conoce a su hermano Juan y empieza una relación con él.

La fragmentación del discurso es uno de los elementos más presentes, al igual que lo es la identidad y la homosexualidad. Todos los personajes de este largometraje forman parte de colectivos y grupos antes silenciados, en este caso, todos ellos son homosexuales, bisexuales, transexuales o travestis; Almodóvar da voz a estos colectivos sin ningún estereotipo. Destaca el personaje del falso Ignacio -quien en realidad es Juan-, pues se cambia el nombre a Ángel Andrade, es decir, adopta su seudónimo posiblemente en un intento de ocultar su farsa, ya que se hace pasar por el verdadero Ignacio, su hermano fallecido. Algo similar sucede con el padre Manolo, que pasa a ser el señor Berenguer para dejar atrás su oscuro pasado. Se puede apreciar en ambos casos cómo estos dos personajes adoptan personalidades distintas dejando atrás la suya propia, son personas diferentes a las que en el pasado fueron para tratar de ocultar algo o huir de sí mismos.

En cuanto a la identidad sexual, también está muy presente. En primer lugar, dentro del relato de *La visita* se puede ver que tanto Ignacio, quien también es Zahara, como Paquito o Paca (Javier Cámara) son travestis. En estos casos el tema de la identidad está presente, pues ambos disfrutaban de su libertad y son quienes quieren ser, pueden vestirse de mujer, a pesar de ser hombres e interpretar a mujeres en su tiempo libre, es decir, cambian su identidad cuando les apetece. Un caso distinto es el del verdadero Ignacio, quien es transexual, es una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre, por tanto, su identidad de género no se corresponde con su físico. De este modo, se somete a operaciones estéticas para cambiar su aspecto, se pone pechos y quiere seguir operándose, para lo que chantajea al señor Berenguer. El personaje del verdadero Ignacio es la representación de quien quiere modificar su aspecto para lograr su verdadera identidad.

La orientación sexual también está fuertemente representada en *La mala educación*; por un lado, la bisexualidad está presente en el personaje de Juan, quien mantiene relaciones sexuales con el señor Berenguer y con Enrique, pero finalmente se casa con una mujer; y en el personaje de ficción Enrique Serrano, que se deja seducir por Zahara, a pesar de estar casado y tener hijos. Por último, el señor Berenguer, quien también está casado y con hijos, se siente atraído por los hombres y mantiene relaciones con ellos, por lo que se puede afirmar que también es bisexual, pero, sin embargo, en su caso su matrimonio puede ser una tapadera para ocultar su homosexualidad. La homosexualidad está presente en Enrique Goded y en Martín (Juan Fernández), el jefe de producción de Enrique.

Como se puede apreciar, el tema de la identidad, tan propio de la sociedad posmoderna, es uno de los ejes vertebradores de esta confusa narración, presente en cada uno de los personajes y en diferentes grados, dando lugar a dos de los rasgos del cine posmoderno: la representación de minorías y colectivos antes silenciados sin caer en prejuicios y las crisis de identidad, de mano de personajes que se hacen pasar por otros o por personas que no son como se identifican.

La representación del sexo de forma explícita también será dominante en este largometraje. La primera escena sexual tendrá lugar en la imaginación de Enrique cuando está leyendo el relato de *La visita*. En este caso Zahara se encuentra con Enrique Serrano en la habitación de un hotel, allí le realizará una felación y terminará violándolo, pues se acuesta con él a pesar de que esté dormido. Todo lo anterior ocurre de manera explícita, ya que Almodóvar opta por que aparezcan en pantalla en lugar de omitirlas, pues quiere dejar atrás su consideración de tema tabú. Es importante esta escena, pues el momento de la violación es tratada con cierto relativismo moral, Zahara se acuesta con Enrique sin su consentimiento y esto se muestra con distanciamiento, sin final moralizante y sin juzgar lo ocurrido; no obstante, no es en esta película donde la relativización moral tiene mayor importancia. Otra de las escenas explícitas que aparecen en *La mala educación* tiene lugar cuando Enrique se acuesta con Juan.

Por otro lado, también es importante la escena de sexo de Juan y el señor Berenguer, pues en esta se pueden destacar diversos rasgos de la posmodernidad. En primer lugar, la explicitud de la misma es propia de la cinematografía contemporánea; además, se representan las nuevas formas de vivir la sexualidad, en la que Juan hace uso

de una cámara de vídeo durante el sexo, algo que recuerda a Ramón en *Kika* (1993), y que puede asociarse también a su narcisismo. También se pueden destacar los nuevos tipos de relaciones, pues el señor Berenguer es mucho mayor que Juan y, además, este último solo se acuesta con él por conveniencia. Por último, Berenguer es un hombre casado y con hijos, lo que da lugar a la infidelidad y la falta de compromiso a pesar del matrimonio, propia de la sociedad posmoderna, como explicaba Lipovetsky (1986). Todos estos rasgos encajan perfectamente con la nueva sociedad posmoderna y su manera de experimentar la sexualidad y relacionarse; de esta forma, el cine, que se ve influenciado por lo que le rodea, lo muestra en la gran pantalla.

A pesar de no ser escenas de sexo, las imágenes de los créditos iniciales también guardan relación con este rasgo posmoderno que destaca la explicitud de lo antes considerado tabú; de este modo, se observan al inicio imágenes de dibujos de penes y de felaciones. También se yuxtaponen en los créditos iniciales elementos de la iconografía religiosa extraídos de su contexto y mezclándolos con imágenes totalmente ajenas a ellas como, por ejemplo, Jesucristo junto al cuerpo desnudo de un hombre (Figura 14) o un ángel junto al dibujo de un pene (Figura 15).



Figura 14



Figura 15

Al igual que el sexo, las drogas también tienen su papel en este largometraje. Aparecen por primera vez con Zahara y Paquito, que consumen cocaína por diversión. Un caso diferente es el de Ignacio, quien es adicto a la droga y decide dejar de consumir, pues sabe que no son buenas para su salud. En este filme Almodóvar muestra de dos formas diferentes el consumo de drogas, pues en el primero de los casos, aparecen como una manera de divertirse, ignorando sus negativas consecuencias; por su parte, con Ignacio, sí se puede apreciar el impacto de las drogas en la salud, se ve a este personaje con mal aspecto y con el deseo de abandonar su adicción, por ello podría afirmarse que en ese momento Almodóvar sí opta por insertar un ínfimo mensaje moralizante. Por tanto,

el primero de los casos es más cercano al modo posmoderno de mostrar las drogas en el cine que en el segundo, pero ambos dejan en esta película escenas de personas esnifando o inyectándose de manera explícita.

Con *La mala educación* Almodóvar vuelve a dar oficios relacionados con el mundo del cine y el espectáculo a sus personajes. Enrique Goded es director de cine, Juan es actor e Ignacio es escritora. El hecho de que el primero de ellos sea director de cine va a traer consigo un habitual rasgo en el cineasta manchego: resaltar la condición de representación, característica también propia de la posmodernidad. Al final de la película aparecen los entresijos que un rodaje tiene, mientras Enrique filma la última escena de *La visita*, de manera similar a lo que ocurre en *Los abrazos rotos* (2009). De nuevo, Almodóvar trata de evidenciar que lo que en *La mala educación* se ve, es lo mismo que ocurre en *La visita*, es decir, no es más que una simulación de la realidad.

Por tanto, aparecen dos simulaciones: *La mala educación* consiste en un simulacro de la realidad que rodea a la sociedad y *La visita* es un simulacro de una realidad que sucede dentro del propio simulacro de *La mala educación*. El hecho de mostrar el rodaje de la película de Enrique Goded es una manera de dar lugar a la metaficción y autorreflexión sobre su condición, alejando de la realidad a esta película y acercándola a la ficción, algo que también se logra con la presencia de diferentes voces en off como narradores. A pesar de todo esto, este largometraje posee diversos guiños autobiográficos que lo acercan ligeramente a la realidad, pero Almodóvar logra distanciarse mediante las técnicas anteriormente mencionadas; destaca aquí también la experimentación que da lugar a planos como el del minuto 28:22 (Figura 16). No obstante, se ve de nuevo la costumbre del manchego de jugar con las barreras que separan la realidad y la ficción continuamente.



Figura 16

Se ha dado explicación con antelación a que otro modo de mostrar la artificialidad de la representación es mediante el uso de la estética kitsch que, a pesar de no ser abundante en esta película, encuentra su lugar en la casa de Enrique Goded (Figura 17), en la que un gran cúmulo de objetos evidencian la sociedad del consumo propia de la posmodernidad, además de la estética kitsch, debido a la extravagante decoración que hace uso de colores pop de los que el posmodernismo suele influenciarse. También destaca esta misma estética kitsch en la casa de Ignacio (Figura 18).



Figura 17



Figura 18

Conviene detenerse en el piso de Enrique y observar los carteles que cuelgan a su alrededor, pues Almodóvar aprovecha que este personaje es director de cine para dar lugar a la intratextualidad. En primer lugar, la productora de Enrique se llama El Azar, haciendo referencia a *El Deseo* de Pedro Almodóvar y, además, el logo de la productora de Enrique se asemeja mucho a la estética almodovariana. De mayor importancia e interés serán las películas que este personaje ha filmado; en su oficina se puede observar un gran cartel de un filme llamado *La noche de Madrid*, con Carmen Maura, Antonio Banderas y Alaska como sus protagonistas, que guarda enorme relación con el cine de Almodóvar y actores reales con los que está acostumbrado a trabajar. También destaca la estética del cartel que podría ser de una verdadera película del manchego. Por otro lado, aparece el póster de un largometraje de Enrique Goded llamado *Los amantes pasajeros*, es decir, una película que será estrenada por Almodóvar en 2013, por tanto, se hace referencia a sí mismo recurriendo a un filme que aún ni ha visto la luz. Lo mismo ocurre con el cartel de *La abuela fantasma* que, por su nombre, es evidente que guarda relación con *Volver*, estrenada dos años después de *La mala educación*.

Respecto a esto, no solo se produce la intratextualidad, sino también la intertextualidad. El primero de los casos ocurre en una escena con Enrique e Ignacio, de

pequeños, cuando asisten al cine para ver *Esa mujer* (Mario Camus, 1969). Debido a esto, el espectador podrá ver un fragmento de este largometraje, dando lugar al inserto de otro nivel de narración ajeno a la historia que se está narrando. No será este el único momento en que Sara Montiel aparezca, pues su voz también estará presente en los espectáculos de Zahara, que es imitadora de la famosa actriz y cantante. La intertextualidad también aparece al final de la película, cuando el señor Berenguer y Juan van al cine. En esta escena se observan carteles de películas clásicas como *Double indemnity* (Billy Wilder, 1944), *La bête humaine* (Jean Renoir, 1938) y *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953), largometrajes que tendrán mucha relación con *La mala educación*, pues en ellos se pueden distinguir diferentes *femmes fatales* y es en esa secuencia cuando el espectador comienza a descubrir que Juan es un hombre manipulador que interpreta el papel de *femme fatale*, por tanto, los carteles de estas películas no están seleccionados al azar.

Al igual que el inserto de una escena de *Esa mujer*, se puede distinguir otro momento en el que se introducen imágenes de distinta naturaleza, esta es la escena en la que se ve en pantalla la grabación del vídeo erótico de Juan y el señor Berenguer en formato Súper 8 (Figura 20).



Figura 20

Pedro Almodóvar explica que, aunque lo pueda parecer, con *La mala educación* no trataba de dar a luz a una película anticlerical: "(...) Escribí el relato *La visita* sobre mis vivencias de adolescente mucho tiempo antes. Aquel cuento era anticlerical, pero la película no lo es, ni tampoco quiere pedir cuentas ni ser revanchista" (citado en Belinchón, 2017). No obstante, la crítica a las instituciones propia de la posmodernidad se hace hueco en este largometraje, en este caso, a la institución religiosa. Desde el título ya se abre paso a la crítica, pues declara que la educación católica es mala. Además, está presente a lo

largo de toda la película la violencia y el abuso sexual que algunos miembros del clero, como el padre Manolo, ejercen sobre niños, dando lugar a la pederastia tan denunciada en esta institución.

La representación de estos asuntos convierte a *La mala educación* en una de las películas más duras del cineasta manchego; en ella el drama estará presente de principio a fin, no obstante, quedará mezclado con el suspense y ciertos momentos de humor, provocados sobre todo por el entrañable personaje de Paquito, que Almodóvar introduce como modo de distanciarse ligeramente del fuerte drama, es decir, usa el humor como vía de escape. Esto trae consigo la hibridación de géneros propia del posmodernismo que, a pesar de no ser esta la película que más se caracterice por este rasgo, se puede afirmar que lo que se presenta no es un género puro.

Es interesante en *La mala educación* prestar atención a los géneros cinematográficos, Almodóvar afirma que es un *film noir*, un thriller (Cine, libros y prozac, 2017, 05:05). Dentro de este cine negro, Juan encarna el papel de la *femme fatale*, es un personaje manipulador que logra lo que quiere mediante el sexo. Esta perversa personalidad que finalmente se descubre de Juan hace que se convierta en el verdadero villano de la película, a pesar de que casi todo el filme trate sobre un cura que abusaba sexualmente de niños. La forma en la que los personajes son construidos y la historia es tratada conduce a que el espectador considere como mayor villano de la película a Juan, en lugar del padre Manolo, quien se representa como alguien que sabe que lo que hacía no era correcto y trata de reconstruir su vida. Juan planea el asesinato de su hermano, le roba su relato y se hace pasar por él para tener éxito; además, se acuesta con el señor Berenguer por conveniencia y, como sabe que este está enamorado de él, le convence para ser partícipe del asesinato y luego le trata de culpar de todo. Finalmente, gracias a unos rótulos finales, se descubre que Juan también mata al señor Berenguer atropellándolo y dándose a la fuga. Por ello, podría destacarse también un cierto relativismo moral en *La mala educación*, pues, a pesar de que Juan no es el único villano de la película, ya que el padre Manolo es un pederasta, a este último, Almodóvar trata de no presentarlo como tal. En definitiva, esta mezcla de elementos de diversos géneros del cine anterior remarca la característica propia del cine posmoderno que se define como un movimiento de renovación.

En cuanto a lo rural y la mirada nostálgica, son temas que también encuentran su lugar en esta película. Las raíces rurales aparecen en la última parte del filme, cuando Enrique decide visitar la casa natal de Ignacio. Es en ese momento cuando se representa un pueblo que puede hacer referencia a las raíces del propio Almodóvar que suele introducir elementos rurales en sus películas como signo de referencia a su infancia y como mirada nostálgica. En cuanto a la infancia de Almodóvar, es importante destacar un último guiño que el director introduce en este filme y que hace referencia al hedonismo propio de la sociedad posmoderna. Esto ocurre en la conversación que Enrique e Ignacio mantienen de pequeños en los baños del colegio, cuando Enrique afirma que él no cree en Dios, sino que es hedonista (00:39:09).

Por último, cabe destacar que a lo largo de toda la película está presente el principal valor de la sociedad posmoderna, el deseo. En este caso, predomina el deseo sexual en el personaje del padre Manolo y, posteriormente, el señor Berenguer. El cura desea a su alumno Ignacio; después, ya convertido en señor Berenguer, pasa a desear a Juan; por otro lado, Juan e Ignacio se desean de pequeños, aunque es un deseo que no pueden satisfacer. Además, también se puede subrayar otro momento en el que este valor predomina: cuando Juan -en ese momento haciéndose pasar por Ignacio- suplica a Enrique el papel de Zahara, algo que, cuando el cineasta se niega, da lugar a una discusión, pues Juan no puede satisfacer su deseo y para lograrlo hará todo lo que haga falta.

9.6. LOS ABRAZOS ROTOS (2009)

Harry Caine, cuyo verdadero nombre es Mateo Blanco (Lluís Homar), es ciego, pero eso no le impide ser guionista y director de cine. Un día descubre por la prensa que el empresario Ernesto Martel ha fallecido, en ese momento comenzará a recordar todo lo que ha pasado en su vida desde el momento en el que Lena (Penélope Cruz), novia de Ernesto y, después, su amante, aparece en su vida por primera vez. A partir de ahí, la película fluctúa entre el presente y el pasado, cuando Harry estaba rodando, con Lena como protagonista, *Chicas y maletas*.

<i>Los abrazos rotos (2009)</i>		SÍ	NO
CONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y DEL DISCURSO	Intertextualidad	X	
	Subversión de significados		X
	Pastiche e hibridación de géneros	X	
	Fragmentación	X	
	Personajes posmodernos: las minorías	X	
	Nuevas formas de familia	X	
	Ausencia del padre	X	
	Relaciones amorosas y sexualidad	X	
TRATAMIENTO	Relativización moral		X
	Estética por encima de la ética		X
PUESTA EN ESCENA	Artificialidad, estética kitsch		X
TRAMAS	Violencia, sexo y drogas	X	
	Culto al cuerpo		X
	Desencanto en los personajes	X	
	El mundo rural		X
	Visión nostálgica del pasado	X	

Como se ha podido observar en la matriz de análisis, el largometraje recoge durante sus dos horas la mayoría de rasgos principales que caracterizan a este cine contemporáneo que en este trabajo se viene explicando. Algunos de ellos poseen una mayor presencia y fuerza en este filme, como es el caso de la fragmentación del tiempo y el espacio y el cine dentro del cine.

Nada más comenzar la película se hace un adelanto de lo que queda por ver: numerosas referencias al mundo de la cinematografía, es decir, es una película plagada de metaficción, de autorreflexión y autorreferencias sobre su condición. Esto encuentra su razón en que el protagonista Mateo Blanco, también llamado Harry Caine, es director y guionista de cine. Desde el primer minuto, *Los abrazos rotos* comienza con imágenes de la filmación de una película de Mateo, *Chicas y maletas*, que actúa como un simulacro que, a su vez, se encuentra dentro de una simulación de la realidad. No es esta la única metaficción que se encuentra en *Los abrazos rotos*, sino que las imágenes de la propia película y de *Chicas y maletas*, se irán enlazando y alternando con otro rodaje más: el documental que Ernesto hijo está grabando sobre el *making of* de la película. Se encuentran de este modo tres niveles de imágenes en una sola película que son una muestra muy clara de lo que es el cine dentro del cine al que Almodóvar recurre en numerosas ocasiones.

Las imágenes de estos tres niveles de narración se irán intercalando y se podrán diferenciar en que, en primer lugar, cuando aparecen planos de *Chicas y maletas* (Figura 21), el formato se reduce aumentando los marcos negros que estarán presentes también a cada lado de la pantalla; mientras que cuando lo que se observa son las imágenes de *Los abrazos rotos* (Figura 22) guarda un aspecto más cinematográfico que solo incluye los marcos tanto arriba como abajo; por último, el rodaje del *making of* (Figura 23) se muestra con imágenes granuladas.



Figura 21



Figura 22



Figura 23

Durante toda la película, Pedro Almodóvar juega a mostrar los entresijos del rodaje y del mundo del cine, deja claro que lo que observa el espectador no es más que representación, al igual que lo es *Chicas y maletas* y que todo el proceso que se puede ver en el rodaje de *Chicas y maletas* es el mismo que está viviendo *Los abrazos rotos*. Estas constantes alusiones y referencias al mundo de la cinematografía que desvelan lo que hay tras la representación, sumado a la presencia de la voz en off de Harry Caine como narrador a lo largo de toda la película, también deja marcada su condición de cine y lo aleja de la realidad, como se verá más adelante.

Respecto a todo esto conviene destacar otro importante rasgo y es la intertextualidad a la que recurre Pedro Almodóvar, haciéndose referencia, incluso, a él mismo mediante la intratextualidad, pues la película de *Chicas y maletas* es una reinterpretación de su gran éxito *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Más curioso aún resulta que, al comienzo de la película, Mateo -o Harry- aparece escribiendo un guion, del que después también se observará en un par de ocasiones su cartel, llamado *Madres paralelas*, es decir, la última película de Almodóvar hasta la fecha, la cual por entonces ni se había comenzado a rodar. No solo recurre a él mismo a la hora de introducir referencias y alusiones en la película, sino que también a otros autores, de este modo, se podrá apreciar en diversas ocasiones obras de arte de pintores como Matisse o, incluso, en una ocasión se ve en pantalla una escena de *Te querré siempre* (1954) de Roberto Rossellini, que Lena y Mateo están viendo en Famara.

Este collage y yuxtaposición de imágenes dentro de una misma película da lugar a la difuminación de las fronteras entre la realidad y la ficción. *Los abrazos rotos* trata de asemejarse a la realidad, no obstante ciertos matices acaban alejándola de ella y no termina siendo un relato sobre la realidad, sino una simulación de la misma. Esto se debe al pensamiento posmoderno que pone en cuestión la existencia de una verdad única y

fijada, y entra en alza la relatividad y diferentes visiones, no se puede conocer la realidad en sí y muchas veces la visión de esta queda distorsionada. Almodóvar en *Los abrazos rotos* trata de representar este rasgo mediante el abundante uso de reflejos durante toda la película (Figura 24). En muchas ocasiones, no se muestra lo que sucede directamente, sino que usa los reflejos como mediadores entre lo que ocurre y lo que se ve. Esto puede entenderse como que la realidad puede quedar distorsionada. También entra en cuestión con el uso de los reflejos la puesta en valor de la mirada de cada uno y de cómo ve lo que le rodea, como es el caso del plano en el que se observa a Harry Caine a través del ojo de la joven que le lee el periódico (Figura 25), Harry Caine es lo que ella ve.



Figura 24



Figura 25

Además, a diferencia de sus antecedentes, el cine posmoderno no pretende ser un fiel espejo de la realidad exterior, sino crear su propio mundo y realidad, y así lo hace el director manchego en esta película que, a pesar de ser una de sus películas más realistas, mantiene la ficción en ella. Guarda una estética bastante natural y los personajes, en su mayoría, son realistas. No obstante, el montaje de la película, la historia narrada, personajes como Ray X y algunos diálogos, separan a este filme de la realidad.

En cuanto a la fragmentación, desde el comienzo de la película se evidencia que la historia que se está a punto de ver no tendrá un carácter lineal, sino que quedará fragmentada. El filme empieza con Harry en el salón de su casa escuchando cómo una desconocida que le había ayudado a cruzar la calle le lee el periódico. Durante esa lectura una noticia le llama la atención: el empresario Ernesto Martel ha fallecido, Harry, que asegura no conocer a Ernesto, una vez la chica abandona su casa, aprovecha y se sienta en su ordenador para saber lo que había pasado con él. Es a partir de ahí cuando la historia comienza a dar saltos entre el presente y el pasado, pues, a pesar de lo que hubiera dicho

a la joven que le ayudó a cruzar, Harry sí conocía a Ernesto y mediante el uso de estos *flashbacks* el espectador podrá conocer la historia que los une.

A pesar de que cada salto en el tiempo esté marcado por un rótulo que señala lugar y fecha, el filme puede dar lugar a la confusión del espectador, que debe estar bien atento, pues ya no se encuentra solo ante tres niveles de narración distintos en un único filme, sino que, además, está constantemente alternando entre el pasado y el presente.

No se produce solamente la fragmentación del tiempo, sino que, como anteriormente se explicaba, esta fragmentación también se aplica a la historia, lo que da lugar a que, en lugar de tener una única historia, haya pequeños relatos dentro de la misma que se van relacionando. En este caso se encuentran los siguientes relatos:

1. Harry debe empezar a escribir un nuevo guion.
2. Mateo Blanco está rodando *Chicas y maletas*.
3. Mateo y Lena comienzan una relación tras conocerse en el casting de *Chicas y maletas*
4. El padre de Lena está muy enfermo y Ernesto, que es su jefe, le ayuda a conseguir que le atienda un hospital.
5. Lena y Ernesto tienen una relación amorosa.
6. Ray X quiere grabar una película vengándose de su padre y para ello acude a Harry.
7. Judit está enamorada en secreto de Harry.

De un modo u otro, todas estas líneas acabarán enlazándose unas con otras y desembocando en el trágico final para que se comprenda todo lo ocurrido, la relación entre todos estos pequeños relatos podría explicarse de la siguiente forma: Ray X acude a Mateo para expresarle su deseo de hacer una película vengando la memoria de su padre (historia 6), esto trae recuerdos a Mateo de cuando conoció a Ernesto Martel, padre de Ray X. Ernesto, era un rico empresario que salía con su joven secretaria Lena (5), probablemente por conveniencia cuando Ernesto ayudó a Lena y a su madre a tratar a su enfermo padre (4). Por aquel momento, Mateo iba a comenzar a rodar su *Chicas y maletas* (2), a cuyo casting se presenta Lena, quien termina en una relación secreta con Mateo (3). Ernesto, productor de la película, descubre el engaño de Lena y la agrede, Mateo y Lena huyen sin avisar a nadie. Judit, enamorada de Mateo desde hace años (7),

ayuda a Ernesto a vengarse del director y su novia por celos. De este modo, montan la película inacabada con las peores tomas y la estrenan sin permiso de su director. Cuando Mateo decide volver a Madrid para arreglar el problema, un trágico accidente de tráfico deja a Lena sin vida y a Mateo sin vista.

Los nuevos modelos de relaciones y de familias también son importantes en este filme de Almodóvar, así como el característico rasgo del cine posmoderno de la ausencia del padre. En primer lugar, a pesar de que el padre de Lena sigue con vida al comienzo de la película, está tan enfermo que su presencia no es más que una sombra o, cruelmente, un peso tanto para su madre como para ella. Por otro lado, Ray X, es decir, Ernesto hijo, visita a Harry Caine al inicio de la película para decirle que desea rodar una película sobre la venganza de un hijo contra su padre, ya que este era violento y homófobo. De nuevo, Ernesto sí tiene padre a lo largo de toda la película, pero este nunca le ha aceptado por su condición sexual y, afirma que le ha hecho la vida imposible, tanto que desea vengarse de él una vez ha fallecido. Por último, el personaje de Diego vive con su madre Judit y durante toda la película se nota la ausencia de su padre, pero no se sabe nada de él, no se le menciona, tampoco se sabe si está muerto, si le abandonó o si su madre no sabía quién era. Esta información no se revela hasta el final, cuando Judit confiesa a Diego que su padre es Mateo. En este caso, su padre sí ha estado presente en su vida y ha estado junto a él desde que era niño, pero no ejercía como tal, pues ni siquiera sabía que era su hijo.

Estas son las tres relaciones de familia con ausencia de padre que se observan a lo largo de *Los abrazos rotos*, pero conviene destacar aquí otro aspecto más y es que Harry, al comienzo de la película, expresa a Judit su deseo de escribir un guion sobre la historia real de cómo Arthur Miller no aceptó a su hijo por tener síndrome de Down, es decir, incluso dentro de la película observamos el deseo del director de cine de escribir un guion cuyo tema central sea la ausencia del padre, un rasgo posmoderno por excelencia.

Respecto a los modelos de familia no es solo esto lo que se puede destacar en *Los abrazos rotos*. Durante las dos horas que dura el filme, no se aprecia ninguna estructura familiar convencional, sino que, en su lugar, se forman diferentes modelos de relaciones asociados con la sociedad posmoderna. Primero, aparece la relación que Lena guarda con Ernesto Martel, la narración de la película no aporta información alguna sobre cuándo comienza esta relación amorosa; no obstante, el espectador puede suponer que esta

empieza en el momento que Ernesto ofrece su ayuda a Lena para ayudar a su enfermo padre y que, seguramente, sea una relación por conveniencia, pues la diferencia de edad es evidente, además, Ernesto es un empresario rico y, posteriormente y con el paso de la película, se podrá apreciar que Lena no tiene realmente interés en él. Por tanto, entra en juego aquí un primer modelo de relación distinto al del cine clásico y moderno, la relación por conveniencia. Además, Ernesto Martel ya se había casado y divorciado en dos ocasiones, como le dice Lena cuando este le pide casarse con él. Esta es una muestra de la sociedad posmoderna a través del aumento de separaciones que hay y del poco valor y fuerza que se dan a estos compromisos que una vez fueron tan fuertes.

La nueva sociedad posmoderna es narcisista e individualista y esto da lugar a mayores separaciones, adulterio y miedo al compromiso, lo que lleva al amor líquido y a las relaciones sin ataduras. Por otro lado, este narcisismo propio de la nueva sociedad se observa en Lena quien, al presentarse al casting de *Chicas y maletas*, conoce a Mateo Blanco y terminará enamorándose de él. Este amor es correspondido y traerá como consecuencia la infidelidad de Lena hacia Ernesto, con quien solo mantiene relación porque es el productor de la película que están rodando.

Respecto al personaje de Mateo, no solo Lena está enamorada de él, sino también Judit, pero es un amor que tiene en secreto y que da lugar a que Judit encarne un personaje que guarda bastante dolor en su interior, algo que se podría comparar con el desencanto propio que caracteriza al individuo posmoderno, pues los valores principales en la nueva sociedad posmoderna consisten en el deseo y el placer, y Judit no puede satisfacer su deseo de mantener una relación amorosa con Mateo, por ello acaba sometida a un desencanto que lleva con ella desde que su efímera relación con Mateo, que da lugar a un hijo.

En cuanto a Mateo, destaca también el efímero encuentro sexual que tiene con una desconocida al comienzo de la película, este sería un ejemplo perfecto para definir las nuevas relaciones posmodernas, ya que Mateo trata de evitar a toda costa el compromiso y los enlaces, pues como ha podido comprobar con su relación con Lena, esto puede llevar al dolor y sufrimiento; por ello, acaba optando por el *cool sex* y encuentros sexuales efímeros para satisfacer su deseo sin tener que comprometerse a nada y evitar de este modo sufrir de nuevo. Respecto a esto, una frase que Mateo le dice a Judit después de que esta reprochase su actitud de subir a cualquiera a su casa -lo que sería una

prueba de que no es la primera vez que Mateo hace esto-, es una muestra clara del pensamiento posmoderno, y es que el protagonista dice: “Ya me ha pasado todo lo que me tenía que pasar, ahora solo me queda disfrutar la vida” (07:03), esta afirmación muestra su nueva visión despreocupada de la vida después de haber sufrido en el pasado, además de ser una evidente muestra de cómo el “disfrutar la vida” es una máxima del estilo de vida hedonista, propio de la sociedad posmoderna, que solo trata de vivir el presente y pasarlo bien, sin tener en cuenta el futuro.

Enlazando con lo anteriormente dicho, Diego también puede ser un ejemplo del lema hedonista de disfrutar la vida. El joven, además de ser ayudante de Mateo, trabaja de DJ en una discoteca por las noches y para pasarlo bien, además de para mantenerse despierto, tanto él como sus amigos consumen diferentes tipos de droga sin atender a las consecuencias.

Por su parte, conviene dedicar unas líneas al personaje de Ray X o Ernesto hijo, el único personaje homosexual de la película. A pesar de que en este largometraje de Almodóvar apenas haya presencia del colectivo LGTBIQ+ y la mayoría de personajes sean heterosexuales, el director manchego incluye al personaje de Ray X como muestra del colectivo. Pero no es esto lo más interesante de este, sino que también es un ejemplo de las nuevas relaciones de la posmodernidad y es que Ray, a pesar de ser homosexual, como no era aceptado por su padre y trataba de ocultarlo, se casó hasta en dos ocasiones con dos mujeres distintas. De nuevo, se observa el poco valor que se da al matrimonio y cómo aumentan las separaciones en la nueva sociedad posmoderna. Respecto a este personaje también es interesante la conversación telefónica que mantienen su padre y su madre cuando esta última le revela al padre que ha pillado a su hijo poniéndose sus vestidos; de este modo, aunque no esté presente visualmente, se puede entender que Ernesto Martel hijo, ahora Ray X, también podría haber probado a travestirse, es decir, sería una tímida representación de otra minoría por parte de Pedro Almodóvar, que opta en esta película por no situar a las minorías como centro del largometraje, pero que cuando aparecen las incluye sin caer en ningún tipo de estereotipo.

Destacan también dos conversaciones que tiene Ray X, una de ellas con su novio, interpretado por Dani Martín, y otra que mantiene por teléfono con su exmujer y madre de sus hijos. En la primera, Ernesto le aconseja a Mario que no se case nunca, de nuevo se inserta el nuevo pensamiento posmoderno del miedo al compromiso el cual se siente

como opresor. Por otro lado, antes de que Ernesto hiciera ese comentario a su novio, tiene esta conversación con su exmujer (28:21-28:28):

- Exmujer: Es una vergüenza Ernesto, no te reprocho que nos hayamos separado, sino que vivas con un hombre, ¿qué van a pensar tus hijos?
- Ernesto: Que su padre es homosexual.

En definitiva, se aprecia la tímida representación de las minorías en este personaje de *Los brazos rotos* y de cómo, debido a su opresión, se ha visto obligado a casarse sin amor y por conveniencia con mujeres a pesar de su homosexualidad que, una vez fallecido su padre, se atreve a vivir sin miedo.

Hay más matices en algunas secuencias y conversaciones que convierten a esta película en posmoderna. En primer lugar, conviene destacar la presencia de la crisis de identidad propia del individuo posmoderno con Mateo Blanco como su representante. El protagonista decide cambiar su identidad y adoptar su seudónimo como forma de dejar atrás un pasado doloroso. De esta forma, comienza al inicio de la película explicando que quería ser alguien más además de ser él mismo, ya que vivir una sola vida no le era suficiente. A esto añade que al principio Mateo y Harry eran la misma persona, pero que llegó un momento en el que solo pudo ser Harry Caine. Todo ello es una evidente crisis de identidad del protagonista traída a raíz de un episodio doloroso en su vida en que, además de perder a quien amaba, pierde la vista, es decir, su mayor instrumento de trabajo que, cuando desaparece, le hace perder el sentido de su vida. Por otro lado, Ernesto hijo cambia su nombre y, por tanto, su identidad, a Ray X, posiblemente para olvidar a su padre, con quien compartía nombre.

También estará presente la crítica a las instituciones, en este caso, a la institución médica. Durante la conversación de Lena con su madre, queda muy clara la mala gestión y la falta de tacto del hospital que, a pesar de la gravedad de la enfermedad del padre de Lena, lo mandan a casa en lugar de operarle porque el médico encargado se va de vacaciones. En esta secuencia, la madre de Lena le cuenta la conversación que ha tenido con el médico y que deja clara la falta de sensibilidad de este: ““Ah, eso es problema de ustedes”, me contestó, “yo me voy de vacaciones”, “se está muriendo”, le dije “pues que se muera en su casa”, me contestó” (14:46-14:54).

9.7. LOS AMANTES PASAJEROS (2013)

Un avión con destino a México debe realizar un aterrizaje de emergencia en el aeropuerto debido a problemas técnicos. Este incidente dará lugar a que un grupo de extravagantes pasajeros, junto a una tripulación un tanto excéntrica, compartan detalles personales de su vida en un vuelo fuera de lo común.

<i>Los amantes pasajeros (2013)</i>		SÍ	NO
CONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y DEL DISCURSO	Intertextualidad	X	
	Subversión de significados		X
	Pastiche e hibridación de géneros	X	
	Fragmentación	X	
	Personajes posmodernos: las minorías	X	
	Nuevas formas de familia	X	
	Ausencia del padre		X
	Relaciones amorosas y sexualidad	X	
TRATAMIENTO	Relativización moral	X	
	Estética por encima de la ética	X	
PUESTA EN ESCENA	Artificialidad, estética kitsch	X	
TRAMAS	Violencia, sexo y drogas	X	
	Culto al cuerpo		X
	Desencanto en los personajes		X
	El mundo rural		X

	Visión nostálgica del pasado		X
--	------------------------------	--	---

Los amantes pasajeros es diferente a lo que el director está acostumbrado a crear, incorpora numerosos rasgos que lo sitúan dentro de la industria cinematográfica posmoderna, pero es, sobre todo, en sus personajes y las relaciones que se establecen entre ellos donde más destaca. Es una de las películas del cineasta manchego que más roza la representación de la realidad; no obstante, no es más que una simulación de la misma con guiños bastante realistas, pero que, a su vez, incorpora elementos estrafalarios que la acercan a la ficción alejándola de todo naturalismo. Ya desde el comienzo de la película, Pedro Almodóvar advierte a los espectadores: “Todo lo que ocurre en esta película es ficción y fantasía y no guarda ninguna relación con la realidad.”

El relativismo moral está presente desde la primera escena de la película con los personajes de León (Antonio Banderas) y Jessy (Penélope Cruz), que interpretan a una pareja que trabaja en el aeropuerto. Jessy transporta las maletas de los pasajeros, mientras lo hace se distrae con su novio y atropella a un compañero provocando que todas las maletas caigan sobre él; en ese momento, León culpa a la víctima y ninguno de los dos se preocupa por él. León solo tiene interés en saber cómo está Jessy, que no ha sufrido ningún daño, y no deja al compañero herido ir a la enfermería. Además, León no completa su trabajo, lo que traerá como consecuencia el fallo técnico del avión. Pero no es este el punto donde más destaca el relativismo moral, pues durante el vuelo hay un periodo de tiempo en el que los azafatos drogan a los pasajeros con mescalinas, lo que termina provocándoles una mayor excitación sexual, y es en ese momento cuando el espectador es testigo de una violación por parte de Bruna (Lola Dueñas) a un pasajero que está dormido a causa de somníferos administrados por la azafata. En ningún momento se muestra como un delito y nadie le cuestiona, Pedro Almodóvar tampoco se esfuerza en juzgar lo que ha ocurrido, simplemente lo trata como una relación sexual como otra cualquiera. Por otro lado, las drogas también están presentes al comienzo del vuelo, cuando las azafatas deciden drogar con somníferos a todos los pasajeros de la clase turista para que, según ellas, tengan un vuelo más llevadero, algo que, a pesar de ser un delito, se trata con humor y tampoco se cuestiona.

Por último, respecto al relativismo también puede resaltarse la secuencia en la que Infante (José María Yazpik) confiesa que es un asesino a sueldo y que trae consigo un

largo historial de víctimas; sin embargo, nadie, a pesar de la gravedad de la confesión, parece sorprendido ni lo juzgan, simplemente se lo toman con naturalidad y alaban el hecho de que no asesine a mujeres y desee dejar su trabajo.

Regresando al tema de la droga, conviene dedicarle un mayor espacio, ya que es algo que va a estar presente durante los 90 minutos de la película como si de una protagonista se tratara. En este sentido, Ulloa (Raúl Arévalo) y Joserra (Javier Cámara) serán quienes tengan el mando del alcohol y la droga e inciten al resto a consumir. Los dos azafatos consumen alcohol desde el momento en el que se realiza el despegue y, lo que al principio es una vía de diversión -siguiendo la tendencia posmoderna de mostrar las drogas blandas como un método de divertimento sin mostrar sus consecuencias negativas- termina convirtiéndose en una vía de escape y olvido ante el miedo que acecha a todos por la situación que están viviendo en el avión. Como Joserra explica al recién casado (Miguel Ángel Silvestre) tienen “problemas muy serios” y están “bebiendo para olvidar” (44:37- 44:42).

El consumo de drogas y alcohol sin ningún tipo de enseñanza moralizante está presente durante todo el tiempo, además, algo que al inicio solo realizaban los azafatos, termina por extenderse por el resto de pasajeros como una plaga en el momento en que son drogados con el agua de Valencia adulterada. Durante la elaboración de esta bebida y tras decidir mezclarla con droga, Ulloa dice “al final solo he traído heroína, coca y pastillas, qué poca cabeza tengo” (45:08). De nuevo hay presencia todo tipo de drogas, ya no solo blandas, sino incluso de cocaína y heroína algo que parece no ser suficiente para el azafato y que llevaba consigo en el vuelo para divertirse con sus compañeros. En cuanto a esta escena, destaca el personaje de Fajas (Carlos Areces) que, a pesar de que afirma que no toma drogas, bebe el agua de Valencia con mescalinas porque dice que es diferente (45:13). Lo mismo ocurre con Joserra, que afirma haber dejado el alcohol, pero lo bebe desde el despegue.

El momento en que la tripulación y los pasajeros de la clase *business* toman la bebida adulterada es culminante en el desarrollo de la película, pues será esto lo que dé lugar a la violación de Bruna al pasajero drogado, el momento de excitación de todos que provoca diferentes relaciones sexuales y a que, finalmente, todos se terminen abriendo y desvelando sus secretos por miedo de no tener un futuro.

Por tanto, la presencia de las drogas va a ser la excusa que traiga consigo escenas de sexo explícitas y que no responden a la narración, pues podrían ser omitidas. Las mescalinas que llevaba el agua de Valencia provocan una excitación general y casi todos los pasajeros comienzan a mantener relaciones sexuales entre ellos: Norma (Cecilia Roth) con Infante, a pesar de no conocerse de nada; el novio con su novia, aún dormida, porque la está drogando para evitar que se entere de lo que ocurre; Bruna viola a un chico que se encuentra bajo el efecto de somníferos; Álex y Ulloa se esconden en el baño para mantener relaciones y, por último, Benito (Hugo Silva) recibe sexo oral de Joserra, a pesar de afirmar que es heterosexual. Esto dará lugar a la representación de una larga y explícita secuencia de sexo mostrado sin considerarlo tema tabú.

Otro de los rasgos más notables en este filme es la presencia del colectivo LGTBIQ+, pues los tres azafatos protagonistas son homosexuales, a lo que se suma la bisexualidad del piloto Álex y, posteriormente, la del recién salido del armario Benito. Como afirma Sánchez Noriega, en *Los amantes pasajeros* “queda subrayada la diversidad de orientaciones, identidades y prácticas sexuales” (2017, p. 52). Esto dará lugar también a la aparición de nuevos tipos de relaciones propias de la sociedad posmoderna que se alejan de la estructura familiar clásica. Por una parte, Álex es un hombre bisexual casado con una mujer con quien tiene dos hijos; no obstante, eso no le impide mantener un romance con uno de los azafatos, Joserra, que al final de la película le confiesa que su mujer sabe que tienen una relación y que le parece bien, pues ella también mantiene un romance con otra mujer. Se representa, por tanto, además de las relaciones homosexuales, la infidelidad por la falta de compromiso del individuo posmoderno, que termina convirtiéndose en una relación abierta.

Por otro lado, Benito es un hombre casado que desea separarse y que está confuso en cuanto a su orientación sexual, lo que le ha llevado a probar mantener relaciones con otros hombres, como con Álex, y, aunque afirma en varias ocasiones que es heterosexual, finalmente, con ayuda de su compañero, se da cuenta y admite que es homosexual. En esta ocasión se representa también la crisis de identidad, en este caso sexual, pues no sabe cómo definirse en cuanto a esto. Por último, en cuanto a las nuevas formas de experimentar la sexualidad se encuentra la hija del Señor Mas, que es una *dominatrix*, es decir, una mujer dominante y que mantiene relaciones sadomasoquistas, lo que le ha llevado a irse de casa porque su madre es ultracatólica y no la aceptaba. En cuanto al sadomasoquismo, también se puede situar a Norma dentro de esta práctica, quien también

práctica *bondage*, suponiendo una muestra de las nuevas formas de vivir la sexualidad de la sociedad posmoderna.

Poco a poco, a lo largo de la película, el miedo en los protagonistas por la avería del avión se va extendiendo cada vez más. Todos ellos llegan a barajar la posibilidad de que, posiblemente, ya no tendrán futuro, por tanto, eso les lleva a abrir sus emociones al resto de pasajeros, a solucionar problemas pendientes, a hablar con sus seres queridos o a vivir el presente que les queda de forma hedonista. En cuanto a esto último, queda claro que se asemeja a la forma de vivir del individuo posmoderno que busca el placer y la diversión en su vida por no confiar en el futuro. En el avión, el placer, propio de la posmodernidad, será satisfecho gracias a las drogas que los azafatos dan a los pasajeros, así como con el sexo. Respecto al hecho de que cada uno decide abrirse ante los demás, va a dar lugar a la fragmentación de la película, que está compuesta por pequeños relatos unidos entre sí, se distinguen los siguientes:

1. Jessy tiene un accidente y, gracias a este, su novio, León, descubre que van a tener un bebé. La emoción de la noticia y el accidente dejan a León sin completar su trabajo.
2. En el vuelo hacia México, Bruna, que es vidente, afirma que tiene un presentimiento de que algo malo va a suceder y que, además, dejará de ser virgen en el avión.
3. Se descubre el fallo técnico en el avión y se debe realizar un aterrizaje de emergencia, se expande el pánico cuando los pasajeros se van enterando.
4. En Madrid, Alba (Paz Vega), una exnovia de Ricardo (Guillermo Toledo) está a punto de suicidarse, pero recibe una llamada suya que evita que lo haga. Su móvil se cae y, casualmente, entra en el bolso de otra exnovia de Ricardo, Ruth (Blanca Suárez).
5. Norma llama a su asistente para darle diversas órdenes y para que llame al ministro para amenazarle.
6. Los azafatos preparan agua de Valencia para los pasajeros a la que añaden mescalinas.
7. Norma cuenta su historia personal bajo la influencia de las drogas y el alcohol y afirma tener vídeos eróticos con altos cargos del país y con el Rey.
8. Las mescalinas provocan numerosas relaciones sexuales entre los pasajeros y la tripulación.

9. Álex se pone en contacto con su familia para decirles que les quiere por si no llegasen a aterrizar.
10. Gracias a Norma, el señor Mas logra contactar con su hija, quien le explica el escándalo en el que está involucrado sobre el aeropuerto de La Mancha.
11. Infante confiesa que es un asesino a sueldo que tenía como encargo matar a Norma, pero que quiere dejar su trabajo. Finalmente empieza una relación con esta.
12. Logran aterrizar sin grandes problemas en el aeropuerto de La Mancha y cada uno afronta su nuevo futuro logrado en el avión.

Se pueden observar hasta doce microrrelatos diferentes en una misma película, algo propio del posmodernismo, que guarda preferencia por los pequeños relatos antes que por un único macrorrelato. Sin embargo, en cuanto a la fragmentación del tiempo, a excepción de un pequeño salto temporal al comienzo, en el que un rótulo informa al espectador de que los sucesos que van a ver se producen una hora y media después, no tiene mayor relevancia en esta película.

Si se presta atención al género en el que encaja *Los amantes pasajeros*, la comedia es lo que más se le acerca debido a las situaciones y diálogos que se dan lugar y, sobre todo, gracias a los tres estafalarios azafatos. No obstante, no respeta el género en su totalidad, sino que bebe de otros provocando una hibridación, como es el caso del drama. En varias ocasiones, la grave situación de la avería del avión da lugar a momentos dramáticos con algunos de los personajes, como cuando Álex llama a su familia para recordarles que les quiere (1:04:20-1:05:32). También se puede apreciar cierta influencia del musical americano en la escena en la que los tres azafatos comienzan a bailar, no solo eso, sino que, además, es un momento muy transgresor, ya que Pedro Almodóvar rompe la cuarta pared, haciendo que los tres miren a la cámara -que los sigue todo el rato- directamente como si de un videoclip se tratase (Figura 26). Por último, se pueden destacar algunas pinceladas cercanas al thriller en momentos en los que el director opta por incrementar la tensión y el dramatismo, sensación que aumenta con ayuda de la banda sonora, dando lugar al suspense; ejemplo de esto es el momento en que Joserra cuenta a los pasajeros que una vez en un vuelo se asesinó a un hombre que tenía un ataque de nervios por error (24:07-25:20).



Figura 26

La estética de la película no es tan kitsch como en muchas otras de Almodóvar, como *Kika* (1993); a pesar de esto, sí opta por usar una estética que aleja el filme de la realidad, los colores y tonos seleccionados para el avión son próximos a la cultura pop, propia del posmodernismo, y logran acercar el largometraje a la ficción, pues lo que se ve no es un avión común. Si se puede destacar un elemento kitsch en esta película, es el personaje de Fajas con su altar hindú (Figuras 27 y 28). Por su parte, la selección de planos tampoco pasa por alto, en numerosas ocasiones, se aprecian planos inclinados, que pueden simular el movimiento de un avión. Estos dos elementos muestran el cuidado que Almodóvar pone en la construcción de sus imágenes y la importancia que le da, pudiendo ser incluso más importante que la propia historia, pues debido a que la película se desarrolla casi entera en un único escenario, debe ser llamativo y buscar soluciones para no repetirse en cuanto a planos y que no resulte aburrido.

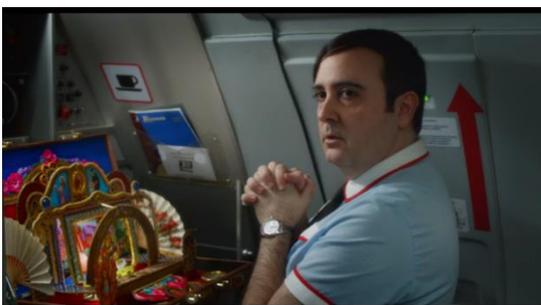


Figura 27



Figura 28

En cuanto a la crítica a las instituciones y a aquellos que tienen el poder, en el caso de *Los amantes pasajeros* no se le da mucha importancia, pero sí que está presente y resulta evidente con el personaje corrupto del Señor Mas, un banquero que ha construido un aeropuerto fantasma, quien es un fiel reflejo de la realidad que en nuestro país se vive.

Por su parte, la intertextualidad tampoco es el rasgo más presente en este filme, no son llamativas las referencias que puedan encontrarse, pero sí está presente la del libro *2666* (Roberto Bolaño) que Infante lee en el avión. En la novela de Bolaño el asesinato de mujeres es un tema presente y, como más tarde se descubre, Infante es un asesino a sueldo que tiene por encargo asesinar a una mujer, algo que va en contra de sus valores.

Finalmente, entre otros detalles posmodernos que pueden apreciarse en este filme, se puede destacar la presencia, en varias ocasiones, de primeros planos de periódicos que acercan este filme a la realidad como *La Vanguardia*; así como el narcisismo propio del individuo posmoderno en el caso de Norma que, cuando descubre que hay una avería, inmediatamente piensa que es para matarla a ella y la representación del desencanto y tristeza del individuo posmoderno en el personaje de Alba, que su desesperación le ha llevado al borde del suicidio en varias ocasiones.

10. CONCLUSIONES

La intención de esta investigación era el logro de diversos objetivos que se habían planteado de inicio. En primer lugar, se buscaba explicar la posmodernidad y sus principales características. Esta ha quedado definida como un complejo movimiento surgido como reacción contra la modernidad, a pesar de lo cual supone una renovación de la misma en lugar de una ruptura radical. En cuanto a sus rasgos distintivos, la posmodernidad se caracteriza, principalmente, por ser nihilista, a causa de la fragmentación de los grandes discursos, y ha traído consigo cambios en la sociedad.

Precisamente, estos cambios derivados del nihilismo sirven para dar conclusión al segundo de los objetivos: definir el pensamiento que caracteriza a la sociedad posmoderna. Esta se distingue por ser narcisista, consumista y de inmediatez, por dar voz a las minorías silenciadas, subjetiva y relativista, que ha perdido la confianza en las instituciones tradicionales y en el progreso y que establece como valores principales el deseo y el placer, por tanto, también se caracteriza por ser hedonista.

Todo lo anterior ha actuado como base para dar forma al tercero y último de los objetivos; es decir, establecer una clasificación de las características del cine posmoderno en función de lo extraído sobre la sociedad contemporánea, que nos sirva para realizar un

análisis de diferentes largometrajes de Pedro Almodóvar para comprobar qué características lo sitúan como un director de cine posmoderno.

Al estudiar la cinematografía contemporánea se ha percibido que sus características pueden dividirse en diferentes categorías; de este modo, se han establecido las siguientes: la construcción narrativa y del discurso, el tratamiento realizado, la puesta en escena y las tramas. De cada una se han extraído diversas características muy presentes en los largometrajes posmodernos y que están enormemente relacionadas con la nueva sensibilidad que afecta a la sociedad, de forma que para estas cuatro categorías se han delimitado dieciséis ítems. Por tanto, se concluye que los cambios de la sociedad y los de la industria cinematográfica van de la mano.

Una vez obtenida toda esta información y conclusiones, se ha podido completar el último de los objetivos. Tras la investigación realizada se han alcanzado los argumentos y conocimientos suficientes para clasificar a Pedro Almodóvar como cineasta posmoderno y se ha podido conocer qué características de este cine están más presentes en sus películas. Para el análisis se han seleccionado películas de diversos momentos de su carrera, de este modo, se han visionado algunos de sus primeros filmes, de los años 80; otros de los años 90, con un Almodóvar más maduro y, por último, largometrajes del actual milenio, en el que se han analizado dos películas de comienzos de los 2000 y una última más actual.

Tras realizar este recorrido por su filmografía se ha podido percibir una evolución interesante en sus películas; en especial, cuando entra en los años 2000. Los largometrajes analizados de este periodo son: *La mala educación*, *Los abrazos rotos* y *Los amantes pasajeros*. En las dos últimas son de las que menos rasgos posmodernos se han extraído a través de la matriz de análisis, en ellas aparecen diez características de las dieciséis que se analizaban; en el caso de *La mala educación*, estrenada a inicios de los años 2000, estos rasgos sí están más presentes, con trece de los dieciséis. A pesar de poseer menos características del cine posmoderno, siguen situándose dentro del marco de esta cinematografía. Se ha llegado a la conclusión de que en los comienzos de los 2000 Almodóvar opta por abandonar en cierta medida la transgresión y exageración que lo caracterizaban, así como incluir el kitsch en menor medida para que la estética de la película encaje y se adecue a las tramas. No obstante, retoma de nuevo sus peculiares personajes e historias con *Los amantes pasajeros* con intención de realizar una comedia,

como hizo con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, llevando a cabo un cambio con lo que estaba produciendo hasta el momento.

Por su parte, los tres filmes analizados de comienzos de su carrera muestran una fuerte exageración, que mezcla elementos de la tradición con su peculiar transgresión. Estos rasgos ya las convierten en posmodernas a simple vista y así ha quedado demostrado con las matrices de análisis; mientras que, como se ha explicado, una vez entrados en los 2000 el posmodernismo se inserta de forma más discreta, sin negarlo, y está más presente en su construcción narrativa que en su puesta en escena.

Tras el análisis se ha llegado a la conclusión de que en la filmografía de Pedro Almodóvar la mayoría de rasgos posmodernos se insertan en la construcción narrativa y del discurso y en el tratamiento, en estas categorías suele ser casi igual para todas las películas; mientras que dentro de las tramas se encuentran muchas diferencias en las características presentes de cada película.

Cabe destacar también que en la construcción narrativa y del discurso se sitúan las tres características presentes en todas las películas analizadas: la primera, la intertextualidad, en la que gana mucha presencia la intratextualidad, la cita a él mismo, así como las referencias a películas clásicas, con las que Almodóvar ha crecido; la segunda, la fragmentación, que aparece en todas sus formas, a nivel temporal, del discurso o con el inserto de imágenes o discursos de diferente naturaleza; y, el tercero, el pastiche e hibridación de géneros, ya que en todas se puede apreciar como toma influencias de diversos géneros, aunque el melodrama gana mucha fuerza en sus películas, como género dominante, también se ha apreciado que en todas siempre incluye el humor, muchas veces negro, así como la presencia del drama o elementos del thriller.

Por su parte, los tres rasgos con menor presencia son el culto al cuerpo, el cual comienza a ganar presencia a finales de los 90 y comienzos de los 2000; la nostalgia en los personajes, que decide eliminar cuando trata de hacer una película más cercana a la comedia, la subversión de significados y la ausencia del padre.

Por otro lado, tienen un fuerte papel en casi todas sus películas los personajes posmodernos, las relaciones que se dan entre ellos, la relativización moral, la estética kitsch y la presencia de las drogas y el sexo; rasgos que aparecen casi en todas sus películas, en mayor o menor nivel. Pedro Almodóvar siempre ha optado por las mujeres

como protagonistas de sus películas y, además, por la representación del colectivo LGTBIQ+. De este modo, da presencia a las voces antes silenciadas y le sirve para representar las nuevas relaciones entre individuos. Además, gracias a la libertad que conoció con el fin de la censura se atrevió a mostrar en la gran pantalla el sexo sin tratarlo como tema tabú, lo mismo ocurre con las drogas, las cuales ya tenían mucha presencia en España en los años 80. También destacan numerosas escenas o diálogos cargados de una gran relativización moral, pues el manchego no se atreve a juzgar los actos de los demás ni a caer en estereotipos.

En definitiva, la llegada de la posmodernidad trajo cambios en nuestra sociedad y todo lo que afecte al individuo también lo hará a sus creaciones, de este modo, Pedro Almodóvar, representante de la movida madrileña, plasmará esta nueva sensibilidad posmoderna en sus películas dando lugar a largometrajes repletos de colores pop, estética kitsch, discursos fragmentados, experimentación, tradición y transgresión, peculiares personajes y muchos más rasgos que lo sitúan indudablemente como un creador posmoderno.

11. REFERENCIAS

- Artículos y libros

- Agirre, K. (2014). El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo. *Palabra clave*, 17(3), 645-671. 10.5294/pacla.2014.17.3.4
- Águila, C. (2005). Del ocio y la posmodernidad. *Apunts Educación física y deportes*, (79), 101-106.
- Alvarado Duque, C.F. y Escobar Ramírez, J.W. (2019). Metáfora y metonimia: estrategias retóricas de organización narrativa. Análisis de caso en el cine clásico y posmoderno. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 373-399. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25058>
- Anderson, P. (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama.
- Barg, L. (2004). Kant y la modernidad: un enfoque desde el trabajo social. *Revista Confluencia*, 1(4).
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Belinchón, G. (16 de marzo de 2017). Y Almodóvar, emocionado, por fin celebró su película ‘La mala educación’. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/03/15/actualidad/1489556901_892836.html
- Connor, S. (1996). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Akal.
- Correa, M. L. G. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y palabra*, (87).
- Del Val Ripollés, F. (2011). Pasotismo, cultura underground y música pop: Culturas juveniles en la transición española. *Revista de estudios de juventud* (95), 74-91.
- Fouce, H. (2002). “El futuro ya está aquí” música pop y cambio cultural en España. *Madrid 1978-1985*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4395/>

- Fouce, H. (2000). La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (5), 267-275.
- García de León, M.A. y Maldonado Muguero, T. (1989). *Pedro Almodóvar: la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Biblioteca de Autores y Temas Manchegos.
- Gómez Gutiérrez, J. J. (2018). Filosofía de la praxis como crítica de la hegemonía en Antonio Gramsci. *Ideas y Valores*, 67 (166), 93-114.
- Gómez, A. (16 de mayo de 2007). *El postmodernismo. La era del desencanto* [Sesión de conferencia]. Conferencia organizada por el Instituto de la Comunicación e Imagen y la Prorrectoría de la Universidad de Chile. <https://studylib.es/doc/4630872/conferencia-completa-de-albino-g%C3%B3mez>
- Gutiérrez Rodríguez, O. (2012). *Pedro Almodóvar, director, guionista, productor y fotógrafo*. [Tesis de Doctorado, Universidad de La Laguna]. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9487>
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Vol 1. La marca editora.
- Jiménez Arévalo, A. (2020). *Música y cine posmoderno español: diálogos intertextuales, pliegues de la historia y paisajes sonoros* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/65025/>
- Kristeva, J. (1969). *Semitótica*. Fundamentos.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.
- Liotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna, informe sobre el saber*. Cátedra.
- Maginn, A. (1995). *La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas*. Actas XII. AIH, 151-159.
- Martínez Pleguezuelos, A.J. (2017). Representación y traducción del *camp talk* en el cine de Almodóvar: los casos de *La mala educación* y *Los amantes pasajeros*. *Revista de traductología*, (21), 227-240.

- Martínez Torres, R. (2009). *Jim Jarmusch desde la posmodernidad*. [Tesis de doctorado, Universidad Ramón Llull].
- Murcia Serrano, I. (2010). La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson. *Contrastes: revista internacional de filosofía*, 15, 223-241.
- Navarrete, L. (s.f.). *Características postmodernidad* [Archivo PDF]. Luis Navarrete. <https://www.luisnavarrete.com/>
- Orellana Gutiérrez de Terán, J. (2007). Cine y violencia. *EA, Escuela Abierta*, 10(1), 91-99.
- Orellana, J. y Martínez Lucena, J. (2010). *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Ediciones Encuentro.
- Pérez Parejo, R. (2004). La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet. *Revista de Estudios Literarios*, (26)
- Polimeni, C. (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Campo de Ideas.
- Sánchez Noriega, J.L. (2017). *Universo Almodóvar: estética de la pasión de un cineasta posmoderno*. Alianza.
- Sontag, S. (1984). Notas sobre lo “camp”. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 303-321). Seix Barral.
- Strauss, F. (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Akal.
- Tono Martínez, J. (1984) Narrativa en la posmodernidad. *Los cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 5(26). 69-71
- Varderi, A. (1995). *Severo Sarduy and Pedro Almodovar: The baroque of kitsch in postmodern narrative and cinema* [Disertación doctoral, Universidad de Nueva York]. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/severo-sarduy-pedro-almodovar-baroque-kitsch/docview/304225633/se-2?accountid=14744>
- Vásconez-Merino, G. X y Carpio-Arias, F.A. (2020). La estética posmoderna en el cine: una aproximación teórica. *Kairós. Revista de Ciencias Económicas, Jurídicas y Administrativas*, 3(5), 52-61 <https://doi.org/10.37135/kai.03.05.05>

- Vaskes Sanches, I. (2011). Posmodernidad estética de Frederick Jameson: pastiche y esquizofrenia. *Praxis filosófica*, (33), 53-74.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Ediciones Paidós.
- Vidal, N. (1989). *El cine de Pedro Almodóvar*. Ediciones Destino.
- Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y palabra*, (46).
- Zavala, L. (2012) La representación de la violencia física en el cine de ficción. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (29), 2-13.

- **Contenido audiovisual**

- Almodóvar, P. (Director). (1983). *Entre tinieblas* [Película]. Tesauro.
- Almodóvar, P. (Director). (2004). *La mala educación* [Película]. El Deseo.
- Almodóvar, P. (Director). (2009). *Los abrazos rotos* [Película]. El Deseo.
- Almodóvar, P. (Director). (2013). *Los amantes pasajeros* [Película]. El Deseo.
- Almodóvar, P. (Director). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Película]. El Deseo y LaurenFilm S.A.
- Almodóvar, P. (Director). (1993). *Kika* [Película]. El Deseo y Ciby 2000.
- Audiovisual Rescue. (28 de abril de 2021). *Entrevista a Pedro Almodóvar sobre Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=N-DRWAHzvbI>
- Cine, libros y prozac. (30 de junio de 2017). *Pedro Almodóvar y Fele Martínez presentan La mala educación* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vwHaNEUYdSk>
- El inconformista. (3 de septiembre de 2021). *Antonio García-Trevijano (La Clave)- La posmodernidad (Relativismo moral)* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bH2DXgPHu5U>

Feinmann, J.P. (Presentador), Ciliberti, E. (Director). (2010-2016). Los posmodernos (Temporada 2, episodio 13) [Episodio de programa de televisión] En Cohen, R. (productor), *Filosofía aquí y ahora*. Dalí producción & management en entretenimientos.

GQSpain (2020). *Pedro Almodóvar explica sus mejores películas, de 'Mujeres al borde' a 'Dolor y Gloria'*/GQ España [Archivo de vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-Vl9nv_KBmE