



## LA ESPAÑA EN LOS 70 EN EL CINE ALMODOVARIANO: *PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN*

Chen Yu Lin

*Colegio Universitario de Lenguas Extranjeras Wenzao*

### Resumen

Sin duda alguna, Pedro Almodóvar es uno de los directores españoles que más ha aparecido en los medios de comunicación desde que hace veinticuatro años saltó a la popularidad con su primer largometraje comercial: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Su obra, fiel reflejo de la sociedad actual, de cierta representatividad generacional, su personal narrativa, su estética *pop* y la temática que aborda han hecho de él uno de los realizadores más originales e inteligentes de la década. Sin embargo, su proyección internacional a varios niveles y los temas tratados han hecho que críticos e intelectuales se interesen por su obra, provocando a veces algunas polémicas.

En el cine almodovariano, el amor, la amistad, la verdad, la libertad, la muerte, el placer, son temas de los que se está hablando desde el comienzo de su filmografía. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* pone de manifiesto la preferencia del director por los personajes femeninos. La amistad entre las tres protagonistas y la alegría de vivir son los temas principales de la película. Es una obra feminista que trata de mujeres absolutamente dueñas de sus destinos. Es una historia de seres fuertes y vulnerables que se entregan a pasiones, que aman, se divierten y sufren.

Como el cine es una forma de conocer la historia y la sociedad, el núcleo de la presente ponencia trata de abordar algunos de los principales problemas de la sociedad española en esa época. Algunos críticos apuntan que *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es una película esencialmente amoral porque habla de la droga, el sexo y otros seres, en general, mal aceptados en el franquismo y en entornos moralistas. Sin embargo, Almodóvar ni los recrimina, ni los compadece, sino se acerca a ellos de forma humana; los conoce, comprende y les da su sitio en la sociedad del momento.

**Palabras clave:** Almodóvar, franquismo, realidad, amistad, marginados

### 1. Introducción

Sin duda alguna, Pedro Almodóvar es uno de los directores españoles que más ha aparecido en los medios de comunicación desde que hace veinticuatro años saltó a la popularidad con su primer largometraje comercial: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Su obra, fiel reflejo de la sociedad actual, de cierta representatividad generacional, su personal narrativa, su estética *pop* y la temática que aborda han



hecho de él uno de los realizadores más originales e inteligentes de la década.

El hecho de filmar un mundo cercano a nosotros, y recreado de una forma particular y única, hace que nos refiramos a él como “genio” retratista de la sociedad. Sin embargo, su proyección internacional a varios niveles y los temas tratados han hecho que críticos, intelectuales y periodistas se interesen por su obra, provocando a veces algunas polémicas.

El cine de Almodóvar, que ha pasado por varias etapas, se ha ido nutriendo de influencias de varios directores cinematográficos. Su primera etapa, marcada por el *cinéma vérité* (*cine directo*), un movimiento surgido en Francia de la mano de Jean-Luc Godard, que consistía en rodar con pocos medios y cámara al hombro todo el entorno, con personajes reales, unas veces actores profesionales, y otras veces gente de la calle (Holguín, 1999:51). Por otra parte, Almodóvar, tomando la esencia española del surrealismo, ha seguido de alguna forma los pasos de Buñuel. Los surrealistas y Buñuel planean continuamente sobre su cine, siendo la obra del aragonés un “anticipo” de la obra de Almodóvar. Sin embargo, existe entre ambos una diferencia de clase social, entorno histórico y también una diferencia de los temas tratados.

En el cine almodovariano, el amor, la pasión, la amistad, la verdad, la libertad, la muerte, el placer, son temas de los que se está hablando desde el comienzo de su filmografía. Los personajes que aparecen en su mayor parte son seres condenados a la marginación por la sociedad: prostitutas, “yonquis”, masoquistas, sádicos, ninfómanas, médicos fracasados, policías machistas, amas de casa deprimidas, homosexuales y lesbianas, rockeros marginales, enfermos mentales, camellos, etc. Son seres en general mal aceptados por la sociedad, pero tiene los mismos problemas en su vida como todos nosotros – pasiones y deseos. Almodóvar no los discrimina, sino que se acerca a ellos de una forma humana, los conoce, comprende y les da su sitio en la sociedad actual.

De todas formas, la mejor manera para poder comprender profundamente sus películas tendrá que pasar forzosamente por el estudio de su propia vida, su entorno social, político, económico y religioso, para comprender las constantes que pueblan su creación cinematográfica.

## 2. Pedro Almodóvar en la época de Franco

Nacido en Calzada de Calatrava, en la provincia de Ciudad Real en 1951, la biografía de Pedro Almodóvar se divide entre el pueblo en el que nació, sus años de colegio entre los 8 y los 16 años en Cáceres y toda su vida adulta en la capital española. Almodóvar es un hijo de la posguerra de clase humilde, criado en el franquismo, producto de la democracia, que por circunstancias personales refleja un movimiento social que él mismo ha vivido y que vierte en sus películas de una manera voluntaria y personal.

Para Almodóvar, su infancia no fue triste, pero tampoco feliz. Desde muy pequeño, en su pueblo, todo lo que le rodeaba era como una lista de cosas que él no quería hacer en su vida. Las miradas que le lanzaban desde pequeño eran reprobadoras. Muchas veces se ha sentido marginado, despreciado por la gente. Sin embargo, por suerte, no le traumatizaron porque tiene un carácter fuerte y una personalidad muy



positiva. Empezó a refugiarse en el cine y la lectura, lo que le producían un consuelo y un placer enorme. A los ocho años, sabía exactamente lo que quería y lo que no, y eso le permitió llevar adelante con pasión y sin perder tiempo las cosas que le interesaban.

Cuando Almodóvar llegó a Madrid a finales de los 60, ya sabía perfectamente que lo que quería hacer era cine. No podía continuar sus estudios en Madrid. Había terminado el Preuniversitario y pensaba ir a la universidad para estudiar cine, pero no tenía suficiente dinero para entrar en la facultad y además, Franco acababa de cerrar la Escuela de Cine de Madrid (la única de España). Por eso, pensaba que lo mejor era vivir la vida, que sería la mejor escuela en muchos sentidos. A partir de entonces pasó mucho tiempo en la filmoteca, se compró una cámara de Super 8 y vivía a gusto.

En aquella época, tanto en Madrid como en Barcelona, la creación *underground* era mucho más dinámica que ahora. Había mucha gente que hacía películas en Super 8 y se agrupaba en asociaciones que organizaban sus propios festivales. Barcelona era aún más sensible a estas nuevas tendencias de la creación, por influencia de la cultura y contraculturas americanas. Se reflejaban, además en el cine, también en la moda, los *cómics* y cierto modo de vida. Sin embargo, a finales de los setenta, fue en Madrid donde se desarrolló y se consolidó este movimiento vanguardista, ya que Barcelona se fue aislando cada vez más debido a la presión ejercida por la política y el movimiento independentista catalán (Strauss, 2001:14).

Mientras trabajaba en la Telefónica, Almodóvar aprendió cosas muy concretas sobre la pequeña burguesía urbana española, que nunca podría haber observado en ninguna otra parte. Ese descubrimiento marcó su cine, ya que hasta entonces sólo conocía la clase pobre y rural de la sociedad. También fue en aquellos años cuando conoció a Los Goliardos, un grupo de teatro independiente que se dedicaba a montar espectáculos. Durante ese último periodo de trabajo en Super 8, tuvo la oportunidad de trabajar con actores *underground*, realmente dotados para la interpretación y con mucha experiencia, como Carmen Maura (luego sería una de las protagonistas de la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) y Felix Rotaeta (interpreta el personaje del policía en la misma película). Ellos fueron las personas que animaron a Almodóvar a buscar financiación para su guión de *Erecciones generales*, que acabó con el nuevo título de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Strauss, 2001:14).

La reconstrucción de la identidad nacional mediante el cine tiene una resonancia especial en un estado regido por una dictadura militar durante casi cuatro décadas. Las primeras películas franquistas buscaban el validar a los militares, la policía y la Iglesia como vencedores, y “demonizar” a los trabajadores, los separatistas y los marginados como perdedores (Higginbotham, 1988: 18). Los últimos años del régimen franquista (principios de los 70) estuvieron marcados por los ataques de censura cultural, incluyendo batallas con la prensa que resultaron el cierre de varios periódicos (Boquerini, 1989:19).

Las quejas de Almodóvar sobre el franquismo aparece muchas veces en su obra. En la última secuencia de *Carne Trémula* (1997), el protagonista Víctor (nace en 1970), atrapado en el tráfico de las ajetreadas calles, le habla a su hijo por nacer:

Sé perfectamente cómo te sientes... Porque hace veintiséis años yo estaba en tu misma situación, a punto de nacer..., pero tú tienes más suerte que yo, cacho cabrón... No



sabes cómo ha cambiado esto. Mira cómo está la acera, llena de gente. Cuando yo nací no había un alma por la calle. La gente estaba encerrada en sus casa, cagada de miedo. Por suerte para ti, hijo mío, hace mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo...

Después de la muerte de Franco en noviembre de 1975, las limitaciones de la censura cultural retrocedieron hasta permitir la difusión de películas o libros prohibidos durante la época del dictador (Kattán-Ibarra, 1989:273). El 1 de diciembre de 1977, se abolió totalmente la censura cinematográfica y esto resultó un verdadero comienzo de películas con temas hasta el momento inimaginables (Torres, 1995: 369). En 1978, España adoptó una nueva constitución tras un referéndum que terminó oficialmente con más de 30 años de dictadura. Almodóvar empezó en ese mismo año a rodar su primer largometraje comercial: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Sus primeras dos décadas como director cinematográfico se consideran como los primeros veinte años de España como país democrático después del franquismo (Elms, 1992: 2). Tal como señala Peter Evans: “por primera vez en más de tres décadas, hubo temas de historia, política y gobierno, religión, raza, regionalismo, familia y sexualidad que podían discutirse directa y abiertamente” (Evans, 1995: 326). Almodóvar sería uno de los primeros en sacar gran partido de esta nueva libertad.

### 3. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*

Aceptando las posibles diferencias, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* se alinea con primeras películas como *Permanent Vacation* de Jim Jarmusch o *Smithereens* de Susan Seidelman, pero siendo absolutamente madrileña para los que conocemos e identificamos lugares y comportamientos con Madrid. Todas las historias de su obra se desarrollan en Madrid, la metrópolis moderna por excelencia, como lo fue en su momento Nueva York para Warhol, o como lo es por residencia para Woody Allen.

*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en realidad trata de la amistad entre mujeres y la alegría de vivir. Para Almodóvar, es una película más imperfecta formalmente y llena de defectos en la tecnología, pero en sus propias palabras, es la que mejor demuestra su vocación de cineasta: acercarse a la realidad (Cobos y Marías, 1995: 124). Está escrita en el año 1978, influenciada por el movimiento *punk*, pero el *punk* está transformado por lo que se vivía en Madrid, es una manera de ver el *punk* más vital, más *pop*.

El rodaje era muy caótico y duró un año y medio: empezó en 1979 y terminó en junio de 1980. El guión se fue modificando en función de los problemas materiales que surgían a diario. Sólo podían trabajar los fines de semana y cuando tenían dinero. Según Almodóvar, en la película ni los actores ni el director recibieron ninguna recompensa económica por sus esfuerzos ni siquiera estaban seguros de que podrían acabar la película y recuerda que, cuando se quedaban sin un duro, pensó aparecer él mismo en escena, en los decorados en los que debían rodar, para contar al espectador el final de la película, porque era realmente lo que más le interesaba: contar una historia (Strauss, 2001: 26).

El estreno se celebró en Madrid el 27 de octubre de 1980. Tuvo un gran éxito de público y se proyectó a continuación comercialmente en toda España y obtuvo unas



críticas divididas que, sin embargo, le sirvieron para darse a conocer y poder realizar su segunda película con más medios que la anterior.

### 3.1. La amistad entre mujeres

Al analizar la representación de los géneros en las películas de Almodóvar, lo primero que se nota es el predominio de los personajes femeninos. Sólo en *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *¡Átame!* (1990), *Carne trémula* (1997) y *Hable con ella* (2002), los personajes masculinos realmente compiten por la atención del espectador. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* representa la preferencia del director por los personajes femeninos, utilizando un lenguaje absolutamente coloquial, retrata el espíritu de la película: chicas modernas y originales. Almodóvar es un profundo conocedor del alma femenina. Cuando muchas actrices se quejan de la carencia de papeles femeninos, Almodóvar los mima, los recrea y reivindica el papel de las mujeres en la sociedad. En vez de describir los hombres machistas y las mujeres pasivas del pasado reaccionario, Almodóvar siempre pone en el centro de la imagen a mujeres fuertes y deshace brutalmente a los personajes masculinos débiles.

El amor, la amistad, la libertad, la muerte, el sexo, la droga, el placer, la verdad... son temas de los que se está hablando desde el comienzo en el cine almodovariano. Para Almodóvar, la amistad es un elemento dramático y clásico, es la forma de relación social que el director favorece en sus películas (por encima tanto del amor familiar como del romántico). A veces la amistad es más fuerte cuando las relaciones familiares se han destruido o ni siquiera existen. A él le gusta la amistad especialmente entre mujeres. En comparación con las películas norteamericanas de vaqueros o gánsteres que tratan principalmente la amistad entre hombres, el director prefiere la solidaridad que hay entre mujeres.

*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es una película feminista porque trata de mujeres totalmente dueñas de sus destinos. Es una historia de mujeres fuertes que se entregan a la vida con pasión, que aman, sufren y se divierten. El argumento de la obra gira en torno a Pepi, una chica independiente que vive sola en Madrid. Su universo personal, sus amigos, vecinos y conocidos hacen que nos sumerjamos en el posmodernismo y la “movida madrileña” de los 70. Pepi y un grupo musical de una amiga suya, Bom, se vengan de un policía que la violó. Le dan una paliza, pero al día siguiente se dan cuenta de que el que ha recibido los golpes ha sido el hermano gemelo del violador. Empujada por su decisión de vengarse, Pepi se hace amiga de la mujer del policía, Luci, y ésta, que es masoquista, se convierte en la amiga íntima de Bom. Pepi, victoriosa, Luci, que ha abandonado a su marido, y Bom, satisfecha, las tres llevan una alegre vida nocturna participando en fiestas desbocadas. Entre tanto, el policía se siente solo, enojado y busca a su mujer por todas partes. Cuando por fin la encuentra a la salida de una discoteca, le da una paliza tremenda. Después de tres días de inquietud, Pepi y Bom reciben un telegrama de Luci que las pide ir al hospital a verla. Van al hospital y la encuentran feliz y reconciliada con su marido que la pega. Pepi y Bom, cogidas del brazo, se van solas para empezar otra nueva etapa de la vida.

En el filme, la amistad de Pepi con Bom es la relación central. Hay dos escenas que lo demuestran particularmente: en la primera, Pepi le prepara a Bom su plato favorito, bacalao al pil-pil, y hablan sobre la relación de Bom con Lucía y sobre el



proyecto de Pepi de rodarla. En contraste con la fría atmósfera doméstica en la casa de Luci con el policía, esta escena está rodada de una manera que destaca la intimidad y la confianza de dos amigas, las risas de Pepi y Bom están filmadas a través del marco de la ventana en un plano medio. La segunda escena está al final de la película, en la que Pepi le ofrece a Bom con toda su simpatía una habitación en su apartamento, mientras cruzan el paso de peatones cogidas del brazo. Las familias están ausentes en el caso de Pepi y Bom y tiene una imagen totalmente negativa en el de Luci, por lo tanto, muchos personajes buscan el apoyo de los amigos. Esto se corresponde con el periodo histórico que comienza con el *boom* económico de la España de los 60, cuando los hijos de familias acomodadas llegaron a Madrid en busca de independencia, diversión o fama.

A pesar de que muchos críticos indican que es una película amoral, el director señala que ha representado de una manera especial la capital española de los años setenta después del franquismo, es un simple reflejo de lo que sucedía a su alrededor (Vidal, 1988:15). En la película, Luci es una masoquista que raya en la locura, llegando a sus límites más extremos, mientras su marido sádico es un producto de represión machista de la época del dictador Franco. A Almodóvar, ese carácter incierto y errático de los personajes femeninos le interesa mucho, ya que una persona solitaria, que no tiene ninguna meta en especial y que siempre está al borde de la crisis será un personaje ideal para contar la historia y reflejar los fenómenos de la sociedad.

El director ha hecho una reflexión sobre el arte que se hacía en ese momento en la capital de España representando la vanguardia, el *pop* y el *kitsch* a través de sus propios personajes. Debido al gran número de personajes, la narración tiende a dispersarse en ciertas ocasiones, convirtiendo la linealidad en una perpendicularidad que no deja descanso al espectador, de forma que se puede decir que paralela a la historia principal corren una serie de temas, que llegan a adquirir papel de protagonista.

### 3.2. La droga, el lenguaje y el sexo

Desde sus primeras películas, Almodóvar muestra con absoluta naturalidad lo que es esencial y lo que rompe tabúes. La droga, el sexo, la locura, la religión, la policía, la familia, la moda... se convierten, en la obra de Almodóvar, en estudios de géneros cinematográficos. El verdadero delito creciente de Madrid es la droga: tiene el mayor problema de Europa con la droga, sólo comparable con el de Estados Unidos (Hooper, 1995: 204).

Las drogas aparecen en todas las películas de Almodóvar. En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* primero es Fabio y luego Pepi quienes traen drogas a la casa del pintor con quien se está quedando Bom. Si la droga se considera como el “mal” por la mayoría de la gente en nuestra sociedad, Almodóvar como contemporáneo no elude el problema, en cambio, los drogadictos que aparecen en su obra lo son por el placer y el estado óptimo, tanto físico como mental, que les proporciona, o son personas que la necesitan para poder seguir su ritmo de vida frenético al que se ven sometidos por la sociedad que les rodea. En esta película la droga se usa simplemente para relajarse y produce un rendimiento físico-mental. Aparece como uso corriente en la sociedad contemporánea de la capital española. El director no recrimina a los



drogadictos, ni los elogia, sino que los presenta al público como una parte del género humano.

Por otra parte, es difícil exagerar la importancia del lenguaje español para la caracterización, tanto de los individuos como del contexto nacional socio-cultural en la España contemporánea. El decir tacos e insultos es mucho más común en España que en muchos otros países occidentales y esto también se refleja en la obra de Almodóvar. Las relativamente ligeras palabras sexuales con las que se manifiestan están en todas partes: “cojones”, “joder”, “coño” (Allinson, 2003: 58). Un ejemplo aparece en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* cuando la tímida ama de casa Luci le dice a su marido: “Este decreto me lo paso yo por la brinca del coño”. Otro ejemplo es cuando Luci dice a Pepi: “Necesito muchos palos” y admite que se casó con el policía sólo con la esperanza de que él la maltratase: “Creí que casándome con él me trataría como una perra”. Y en otra secuencia su marido hace todos los esfuerzos por reafirmar sus credenciales machistas. Hace callar a su esposa diciendo “ya sabes que no me gustan nada las historias de mujeres independientes y demás”. Por eso, aunque mucha gente señala que usar un diálogo naturalista es una de las características principales de Almodóvar, otros critican que su obra es educativamente guarra.

La tendencia en la cultura occidental a ver el sexo femenino como material o vicioso, angélico o demoníaco, surge en la filosofía y la sexología del siglo XIX (Bristow, 1997: 42). Esta actitud ha persistido más tiempo en España, junto con otras actitudes patriarcales. La novelista y periodista Rosa Montero pone de manifiesto que la influencia del catolicismo, para el cual la diferencia sexual está designada divinamente, además del legado de ocho siglos de ocupación árabe, dejaron los fundamentos para un sexismo que el periodo de Franco sólo agravaría. Cuarenta años de dictadura hicieron más que detener el proceso de emancipación de las mujeres (Montero, 1995: 381).

Almodóvar considera el sexo y el deseo como cosas normales y naturales de los seres humanos, por tanto, siempre desempeñan un papel muy importante en sus películas, incluso la productora que estableció con su hermano Agustín Almodóvar en 1987 también recibe el nombre “El Deseo S.A.”. Aunque bajo el sistema estricto de la censura cinematográfica en la época de Franco, el sexo que aparece en el cine era reconocido un tabú en los 60, 70, e incluso a comienzos de los 80, el director requiere desde su primera obra el derecho a disfrutar del propio cuerpo y mostrar el deseo sin miedo.

En esta película las tres protagonistas disfrutaban el sexo con toda libertad. Pepi es una chica independiente económicamente, se convierte en la directora de una compañía publicitaria, y su publicidad con más éxito es la de bragas. En una secuencia de la fiesta donde se celebra un concurso de “erecciones generales”, las tres disfrutaban el ambiente completamente viendo los chicos desnudos. Por otra parte, la fiesta es una paradoja para el machismo en la que invierte el papel de la mujer como espectáculo y objeto sexual pasivo.



### 3.3. La religión y la policía

Además de la política, la publicidad y los medios de comunicación, la religión y la policía son otros elementos de ironías que suelen aparecer en el cine almodovariano. Esto también se refleja en la caída de asistencia a la iglesia en los últimos treinta años en España. Mientras el 64% de los españoles se consideran católicos practicantes en 1970, el porcentaje cayó a un 27% a finales de los 80 (Longhurst, 2000: 21).

Tal vez la razón para poder explicar por qué en algunas películas de Almodóvar se ironiza la religión es por el papel que desempeñaba en la época del dictador. Debe recordarse que una de las actividades de la Iglesia durante el régimen de Franco fue censurar el cine, las publicaciones y los medios que estuvieron contra sus criterios, llamadas las “normas de la decencia cristiana” (Hopper, 1995:152).

En la tercera película de Almodóvar, *Entre tinieblas* (1983), el director transfiere el lugar de la acción melodramática de la familia al convento, permitiendo una exploración de la situación anacrónica de la religión institucionalizada en la sociedad contemporánea. La degeneración del convento hacia el exceso y la caricatura es el resultado de la discrepancia entre el rol social de la religión bajo Franco y de su superfluidad en el “todo vale” cultural en la España democrática. El convento funciona como un santuario para la inmoralidad, un sitio de oposición a la moralidad de la religión institucionalizada.

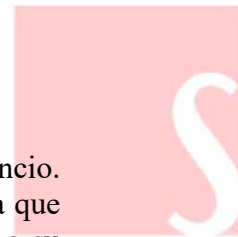
En su otra película *La ley del deseo* (1987) también se apropia de la imagería religiosa en la última toma. La escena está interpretada frente a la Cruz de Mayo que Tina (la hermana del protagonista, una transexual) y Ada han construido como lugar para sus plegarias y sus relaciones felices. Almodóvar comenta la forma en que la cultura española ha explotado los usos prácticos de la religión, su rol como apoyo emocional.

En otras escenas las referencias son más irónicas. En *¡Átame!* (1990), sobre la cama cuelga un cuadro con la figura de Cristo como irónica yuxtaposición cautiverio criminal y al sexo violento que tiene lugar debajo de él. En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* la única ironía de la religión aparece en el salón del piso de Pepi, en la pared cuelga una cruz de Cristo, cuando la joven *punk* Bom (sádica) entra y tiene prisa para ir al baño, Pepi se lo impide diciendo “Aprovecha y háztelo encima de ella. Está caliente y la refrescará”. Luego Bom lo hace para satisfacer el masoquismo de Luci.

Por otra parte, de todas las instituciones sociales mostradas en las películas de Almodóvar, la policía es la más constantemente retratada con un tono irónico y crítico. Durante casi cuatro décadas las agencias de la ley y el orden, la policía armada de Franco y la muy tradicional Guardia Civil rural, han sido los grupos más temidos y odiados de la sociedad. Aunque la auténtica represión que significaban durante los años de la dictadura había disminuido mucho en la España de los 80, la policía sigue teniendo una imagen negativa en la obra de Almodóvar, ya que para éste, ellos son el símbolo del machismo y del poder en la época de dictadura.

El policía de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es la encarnación más desagradable de la profesión en todas sus películas. En la película, el policía que descubre las plantas de marihuana de Pepi está preparado para establecer un sórdido





arreglo con ella, aceptando los favores sexuales de Pepi a cambio de su silencio. Además, es un policía muy violento, que se pregunta por qué no hay una ley a la que pueda recurrir para obligar a su mujer escapada a que vuelva a su casa y pega a su esposa a la puerta de la discoteca tanto que tiene que ingresar en un hospital. También es un depredador sexual: aparte de su encuentro inicial con Pepi, trata de seducir a la mejor amiga de su esposa, Charo. Una vez Hopper señala que “el grado de ilegalidad que la policía está dispuesta a tolerar” es una consecuencia de la generación que crea leyes con un gran recelo hacia las fuerzas de la ley y orden que todavía están asociadas con la dictadura (Hopper, 1995: 208).

#### 4. Conclusión

Almodóvar usa el medio de cine para establecer puntos de vista críticos sobre la sociedad española y sobre el mundo contemporáneo. Es un director que refleja con su cámara la vida madrileña de los jóvenes. No le interesa otro mundo que descubrir, es un testigo de nuestra época y, la transfiere a la pantalla como tal. Aunque presenta a personajes en situaciones extremas, su intención no es provocar, sino buscar una naturalidad y una reciprocidad con el espectador. Hasta ofrece la premisa del documental social como una justificación para las situaciones extremas de sus películas, sugiriendo que el cine español no ha evolucionado tan rápidamente como la sociedad española y que sus películas tratan de capturar la realidad de la España contemporánea más que evocar el pasado. Por eso, el mismo Almodóvar ve su trabajo como algo que en alguna medida es emblemático de la nueva España (Allinson, 2003: 33).

Lo que Almodóvar ha logrado en veinte años es un cambio del marco de referencia para el cine español. Los mitos y estereotipos culturales de las grandes pasiones, el fervor religioso, la obsesión con el machismo y lo retrógrado siguen en el cuadro, pero están descentrados. Lo marginal (travestis, homosexuales, lesbianas, drogadictos, delincuentes) se convierten en lo común. Sus filmes atraen al gran público español y en otros países cada vez llegan más allá de sus espectadores. Sin duda, las películas de Almodóvar atan la emoción del público, haciéndonos reír y llorar, y que nos atan a la libertad de pensamiento y de todos los deseos.

Se puede decir que *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es una película alegre, en la que el director muestra al público la liberación (el sexo, la droga) de la gente después de la época de franquismo, sobre todo, las tres protagonistas son chicas fuertes e independientes, y pueden disfrutar cualquier cosa como los hombres. Por otra parte, la ironía y las paradojas siempre han sido un elemento fundamental. En la película, el director ha destruido completamente la imagen del policía, que normalmente se considera una representación positiva, encargándose de proteger a la gente y mantener la seguridad social. Pero el policía en la película es un sádico que maltrata a su mujer y, además violó a Pepi a cambio de que ella pueda escapar de la justicia porque descubrió que ésta tiene unas macetas de marihuana en el balcón.

Pocas películas en el cine español de los 70 y 80 han llegado, como ésta, a tal grado de libertad, imaginación, frescura y humor. En pocas también han podido unirse con tanta inteligencia la caricatura de una forma de vida en decadencia con la propuesta de un nuevo concepto de las relaciones. Aquí se establece con el espectador



una comunicación insólita que puede conducir tanto al rechazo indignado como al aplauso incondicional. Sea lo que sea las opiniones tan distintas, nadie podrá discutir que estamos ante una obra sorprendente y hasta ahora, única (Galán, 1980: 37). A comienzos del siglo XXI, Almodóvar tiene todo: en su propio país disfruta indudablemente de más libertad que ninguno de sus contemporáneos y, en el extranjero, ha sido elegido como el mayor representante de la España nueva y posmoderna.

## Bibliografía

- Allinson, Mark (2003) *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- Boquerini (1989) *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- Bristow, Joseph (1997) *Sexuality*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cobos, Juan y Miguel Marías. (1995) Almodóvar secreto. En: Nickel Ordeon 1, págs.74-149.
- Evans, Peter. (1995) Back to the Future: Cinema and Democracy. En: *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Editado por Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press.
- Galán, Griego, *El País*, Madrid, 30 de octubre, 1980.
- Higginbotham, Virginia (1988) *Spanish Film Under Franco*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Holguín, Antonio (1999) *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Hopper, John (1995) *The New Spaniards*. Londres: Penguin.
- Kattán-Ibarra, Juan (1989) *Perspectivas culturales de España*. Lincolnwood, IL: National Textbook Company.
- Longhurst, Alex (2000) Culture and Development: the Impact of 1960s desarrollismo. En: *Contemporary Spanish Culture Studies* editado por Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. Londres: Edward Arnold, págs. 17-28.
- Montero, Rosa (1995): The Silent Revolution: The Social and Cultural Advances of Women in Democratic Spain. En: *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Editado por Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, págs.381-385.
- Strauss, Frédéric (2001) *Conversación con Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Akal.
- Torres, Augusto M. (1995) The Film Industry: Under Pressure from the State and Television. En: *Spanish Culture Studies. An Introduction*. Editado por Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press.
- Vidal, Nuria (1988) *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales.