

Murcia, junio 2022



TRABAJO DE FIN DE GRADO

Análisis fílmico de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!:*  
Melodrama y cuestión femenina en el cine de Pedro Almodóvar



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



Realizado por Andrea Párraga Peñalver

Grado en Comunicación Audiovisual

Tutorizado por José Gabriel Ferreras Rodríguez

Convocatoria junio 2022

Idioma: español

## Índice de contenido

<b>1. Introducción: objeto de análisis e hipótesis; metodología; vinculación con las competencias del grado; y estructura del trabajo .....</b>	<b>5</b>
<b>2. Marco teórico.....</b>	<b>10</b>
<b>2.1. Aspectos clave para entender el cine almodovariano .....</b>	<b>10</b>
<b>2.2. Autores y corrientes artísticas que han influido en su obra .....</b>	<b>10</b>
<b>2.3. Etapas de su cine .....</b>	<b>15</b>
<b>2.4. Características esenciales de su obra .....</b>	<b>19</b>
<b>2.4.1. Estética <i>kitsch</i> y <i>camp</i> .....</b>	<b>20</b>
<b>2.4.2. La mujer como eje principal en sus historias. Feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal .....</b>	<b>24</b>
<b>2.4.3. Reciclaje de historias. Conflictos recurrentes.....</b>	<b>26</b>
<b>2.4.4. El melodrama y los efectos de otras corrientes y géneros en sus películas. Humanización de antagonistas; vilificación de protagonistas; trivialización de la violencia y las violaciones; personajes y diálogos dramáticos; o historias extremas.....</b>	<b>27</b>
<b>2.5. Contextos socioculturales y políticos del nacimiento y desarrollo posterior de su cinematografía.....</b>	<b>29</b>
<b>2.5.1. La Transición y la Movida Madrileña. Contracultura y naturalismo .....</b>	<b>30</b>
<b>2.5.2. Renovación dentro de un marco posfranquista que se mantiene hasta la fecha .....</b>	<b>32</b>
<b>3. Análisis fílmico. <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto!</i> .....</b>	<b>34</b>
<b>3.1. Metodología empleada para realizar el análisis: Sánchez Noriega, Benet y Zunzunegui.....</b>	<b>34</b>
<b>3.2. Análisis fílmico de <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto!</i>.....</b>	<b>36</b>
<b>3.2.1. Sinopsis y segmentación .....</b>	<b>36</b>
<b>3.2.2. Contextos clave en que nace el filme.....</b>	<b>39</b>

3.2.3. Aspectos formales de la película. Códigos visuales, musicales y sintácticos. Contar a través de la dirección.....	39
3.2.4. Elementos formales del relato .....	50
3.2.5. Intertexto o marcas autorales visibles en esta obra.....	54
4. Conclusiones .....	59
<i>Conclusions</i> .....	63
5. Bibliografía y fuentes .....	68

## **Resumen**

El presente trabajo de fin de grado, perteneciente al Grado en Comunicación Audiovisual, tiene como objeto principal el estudio y la reflexión del cine de Pedro Almodóvar desde su perspectiva más melodramática y femenina. Así pues, se realiza en las consecutivas páginas un estudio exhaustivo sobre su cine y se genera un marco teórico que engloba influencias, corrientes, características y contextos para permitir al lector comprender mejor el análisis fílmico que continúa después: el de su cuarto largometraje; *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Almodóvar, 1994). Se busca, pues, con la elección de esta película concreta ejemplificar, justificar y sobre todo hablar de lo expuesto anteriormente: del importante papel de la mujer en su cinematografía, del reciclaje de conflictos, o de la forma en la que reintroduce y renueva el melodrama en el ideario español. A tal fin, se realiza un análisis pormenorizado sobre las características no solo de los aspectos formales del relato sino también de la cinta en sí misma. Sobre cómo este consagrado cineasta logra a través del papel, pero también de la cámara, contar lo que cuenta como lo hace.

## **Abstract**

The main purpose of this final degree project, which is part of the Degree in Audiovisual Communication, is to study and reflect on the cinema of Pedro Almodóvar from his most melodramatic and feminine perspective. Thus, in the following pages, an exhaustive study of his cinema is carried out and a theoretical framework is generated encompassing influences, currents, characteristics or contexts that will allow the reader to better understand the film analysis that follows: his fourth feature film, *What have I done to deserve this?* (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Almodóvar, 1994). The aim of choosing this specific film is therefore to exemplify, justify and, above all, to talk about the above: the important role of women in his cinematography, the recycling of conflicts, or the way in which he reintroduces and renews melodrama in the Spanish film. To this end, a detailed analysis of the characteristics not only of the formal aspects of the story but also of the film itself is made. On how this acclaimed filmmaker manages through paper, but also through the camera, to tell what he tells the way he does it.

## **1. Introducción: objeto de análisis e hipótesis; metodología; vinculación con las competencias del grado; y estructura del trabajo**

Este trabajo, enmarcado bajo la línea de investigación “Análisis de Textos Cinematográficos”, tutorizada por el profesor y doctor José Gabriel Ferreras Rodríguez, pretende hablar y reflexionar, como ya hemos comentado, sobre el cine de Almodóvar. El cine almodovariano ha supuesto siempre una reivindicación (sobre todo en España) en torno a temas como la libertad de la mujer o la homosexualidad. Esta investigación parte de la necesidad de seguir reivindicando el importante papel que sus películas han tenido siempre y que tuvieron, sobre todo, en el contexto de la Transición de España hacia un estado democrático.

Igualmente, el presente trabajo busca teorizar sobre la manera en la que el director manchego logró generar este nuevo horizonte cinematográfico, renovando el melodrama y gestando películas de características tan llamativas como el *camp*. Si bien los estudios sobre este cineasta son vastos, resulta de vital importancia recordar que no siempre se le dio en nuestro país la misma bienvenida a sus filmes que en el extranjero. Así pues, dada la trayectoria de Almodóvar, se realiza un marco teórico general, pero centrado únicamente en lo que más importancia tiene para el análisis posterior, pues abarcarlo todo aquí sería una tarea imposible.

### **– Objetivos e hipótesis**

Los objetivos e hipótesis de este trabajo serán, por los motivos expuestos, de varios tipos. Como objetivo principal, teniendo en cuenta la línea de investigación que nos concierne, encontraríamos el siguiente:

1. Realizar un análisis cinematográfico en profundidad de la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* que permita hacer una reflexión acerca de la manera de hacer cine de Almodóvar, así como de la importancia de la mujer en sus películas.

Para el alcance de este primer y principal objetivo, se establecen otros dos que facilitarán y esclarecerán la consecución del primero:

2. Establecer un marco teórico que permita conocer, previo al análisis, el cine de Almodóvar. Sobre todo, interesa conocer sus características esenciales y dónde o cómo las definió. Centrándonos en sus inicios y sus referentes, se expondrán los

aspectos anteriores con el propósito de facilitar posteriormente la lectura del análisis. Se trata de un marco acotado, pues hablar de todos los aspectos de su cinematografía en este trabajo sería imposible por extensión. Así pues, se centra en lo considerado más relevante para tener un conocimiento básico sobre su cine y poder hablar de la cuestión principal: la mujer y sus experiencias diarias y la manera de hacer cine de Almodóvar (melodramática y *kitsch*).

3. Por otro lado, se pretende mostrar cómo, a través de la dirección y el guion, Almodóvar logra transmitir lo que desea. Cómo nos habla sobre sus personajes o sobre una acción no solo mostrándonoslo sino a través de un encuadre, un ángulo o una iluminación concretas. Cómo define a sus personajes, sobre todo femeninos; y cómo hace uso de dicho melodrama.

Se busca y pretende responder, por tanto, a las siguientes cuestiones, que formulamos a continuación en forma de hipótesis del presente trabajo:

- ¿Es cierto que el cine de Almodóvar es un cine de mujeres; uno cuyo eje principal incluye en muchos casos dotar de visibilidad a la mujer y a su papel en la sociedad?
- ¿Es realmente relevante y digno de análisis la renovación y el uso que Almodóvar realiza del melodrama en el ideario español?
- ¿Es posible, a partir del análisis de una única película, aportar una gran cantidad de datos sobre la cinematografía de un director?

#### – **Metodología**

A la hora de realizar este TFG, se ha seguido un modelo tradicional. Se contextualiza sobre el cine que aquí nos concierne y, posteriormente, se analiza la película. En cuanto a dicho análisis fílmico, queda explicado en el punto 4.1. más extensamente la metodología empleada. A modo de resumen, se parte del modelo de análisis propuesto por Sánchez Noriega en su libro *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2002) y se busca la mezcla perfecta para lograr cumplir los objetivos mencionados. De esta forma, el análisis se compone también de las

teorías de Vicente J. Benet y Zunzunegui y en la capacidad de ambos de dotar de libertad al análisis fílmico; de recordarnos que hay que centrarse en cómo se logra transmitir una idea.

– **Vinculación con las competencias del grado**

El presente trabajo presenta, fruto de cuatro años de carrera, una vinculación directa con ciertas competencias específicas del grado que han sido puestas en práctica. Las competencias que se refieren a los conocimientos disciplinares son las que más presencia tienen en esta investigación. Es el caso de varios enunciados sin cuya manifestación habría resultado imposible la realización de este trabajo y mucho más imposible la realización de un análisis fílmico completo.

Primeramente, el hecho de que esta investigación y su posterior análisis estén realizados en español cumplen con el enunciado expuesto en la CET2, que lee: “Conocimiento del uso correcto oral y escrito de las lenguas propias y del inglés como forma de expresión profesional en los medios de comunicación.” Puesto que este trabajo está realizado en español y será expuesto oralmente en el mismo idioma haciendo un uso correcto del mismo, esta competencia queda cumplida. Por su parte, se hace una mención al inglés que aquí no queda ejemplificada.

No obstante, se cumple igualmente con la CET12 “Conocimiento de otras lenguas extranjeras (en particular las de mayor difusión internacional) para poder analizar hechos y temas generales que habitualmente se abordan en los medios de comunicación internacionales”, cuyo uso queda evidenciado en el trabajo al haberse recabado información bibliográfica en inglés cuando ha sido necesario.

Por otro lado, la CET3 expone: “Conocimiento de la historia y evolución de la fotografía, cine, radio y televisión a través de sus propuestas estéticas e industriales, además de su relevancia social y cultural a lo largo del tiempo. A su vez, relacionando la evolución tecnológica e industrial con el lenguaje audiovisual y teniendo en cuenta los conceptos teórico-prácticos de las representaciones visuales y auditivas, los sistemas de comunicación y transmisión de conceptos y sus realidades, así como los valores simbólicos y culturales básicos que favorezcan una correcta interpretación y análisis de los signos o códigos de la imagen en toda su extensión”. Resulta imprescindible el conocimiento de todo aspecto mencionado con anterioridad a la hora de realizar un

análisis fílmico de calidad, igual que resulta necesario a la hora de generar un marco teórico completo. Sin un conocimiento amplio sobre la historia del cine, movimientos artísticos, evolución en las representaciones audiovisuales, aspectos socioculturales y, en definitiva, todo lo que este trabajo requiere conocer, resulta muy difícil generar una información completa en la que se pueda justificar lo argumentado.

La 4ª competencia (CET4) refiere al “Conocimiento, identificación y aplicación de recursos, elementos, métodos y procedimientos de los procesos de construcción y análisis de los relatos audiovisuales tanto lineales como no lineales, incluyendo el diseño, establecimiento y desarrollo de estrategias, así como las aplicaciones de las políticas de comunicación persuasiva en los mercados audiovisuales”. La aplicación de esta competencia se hace evidente a la hora, de nuevo, de realizar el análisis fílmico, pero también cuando se redacta el marco teórico. El conocimiento acerca del funcionamiento de la industria audiovisual desde que comienza la creación de un relato audiovisual hasta que finaliza y se distribuye es necesaria para poder entender por qué y cómo un autor y todos sus acompañantes desarrollaron una obra.

Continuando con las competencias académicas, la competencia número 8 expone lo siguiente: “Conocimiento de la imagen espacial y de las representaciones icónicas en el espacio, tanto en la imagen fija como audiovisual, así como los elementos constitutivos de la dirección artística. Estos conocimientos también abarcan las relaciones entre imágenes y sonidos desde el punto de vista estético y narrativo en los diferentes soportes y tecnologías audiovisuales. También se incluyen los conocimientos de los modelos psicológicos específicamente desarrollados para la comunicación visual y la persuasión a través de la imagen.” De nuevo, este enunciado se ve reflejado una vez se va construyendo el ensayo, que presenta comparaciones y explicaciones a nivel artístico, y justifica cómo Almodóvar utiliza las imágenes y los sonidos para generar un discurso atractivo. Todo esto sería imposible de realizar sin haber adquirido o sin saber encontrar los conocimientos previamente mencionados.

En cuanto a las competencias específicas profesionales, la elaboración de este trabajo de fin de grado cuenta, en esencia, con el cumplimiento del enunciado de la CET15, que expone: “Capacidad para analizar relatos audiovisuales, atendiendo a los parámetros básicos del análisis de obras audiovisuales, considerando los mensajes icónicos como textos y productos de las condiciones sociopolíticas y culturales de una



época histórica determinada”. En este caso, se hace evidente la puesta en práctica de la anterior competencia al generarse en las páginas posteriores un análisis fílmico completo que hace uso de modelos de análisis válidos y completos y que, por supuesto, incluyen las previamente mencionadas consideraciones sociopolíticas y culturales de la época a la que se adscribe no solo la obra, sino el trabajo en sí mismo.

Finalmente, este escrito presenta una vinculación clara principalmente con dos competencias específicas académicas, la CET40 y la CET43. Primeramente, la “capacidad para definir temas de investigación o creación personal innovadora que puedan contribuir al conocimiento o desarrollo de los lenguajes audiovisuales o su interpretación”, que enuncia la CET40, es, probablemente, la más evidente de las competencias puestas aquí en práctica. El presente texto se enmarca en un trabajo de fin de grado que enuncia un tema de investigación concreto (en nuestro caso, en relación con la cinematografía almodovariana) y que, además, puede constituirse una vez finalizado como una fuente de conocimiento y generación de nuevas ideas a investigar e interpretar. Es por esto por lo que la ejecución de la presente competencia resulta clara y evidente.

Por su parte, y finalmente, la CET43 que hace referencia a la “habilidad para exponer de forma adecuada los resultados de la investigación de manera oral o por medios audiovisuales o informáticos conforme a los cánones de las disciplinas de la comunicación” se terminará cumpliendo al exponerse este trabajo de fin de grado de manera oral frente a un tribunal, que bien podría tratarse de otro público, y al hacer uso de herramientas de difusión en Internet como pudieran ser Dialnet, Digitum (UMU) o Google Académico; en definitiva, aquellas dedicadas a la divulgación científica.

#### – **Estructura**

Realizada la Introducción, se procede a continuar con el marco teórico del trabajo. Este recogerá su propia estructura dentro de sí mismo, al igual que sucederá con el análisis que se encontrará a su fin. Por último, encontraremos unas conclusiones y la bibliografía que ha servido para la realización del trabajo.

## **2. Marco teórico**

### **2.1. Aspectos clave para entender el cine almodovariano**

Dada la extensión del trabajo, numerosos aspectos del cine almodovariano habrán de quedar fuera de este marco teórico. No obstante, se resolverán abajo los conceptos clave para entender su cine, así como los más relacionados con los análisis fílmicos a realizar. Antes de centrarnos en las cuestiones clave que busca revolver este trabajo y de realizar los análisis, resultará necesario, pues, conocer *grosso modo* cuál es la idiosincrasia del cine de Pedro Almodóvar, a fin de comprender lo que de él se extrae. Para ello, se reflexionarán y expondrán cuestiones como los orígenes, las características, los impulsos o las influencias que forman parte de su cine.

Primeramente, resulta necesario entender de dónde se nutre su cine; de qué movimientos y autores está compuesto y cómo según estos evolucionan, se conforman y desarrollan las diferentes “etapas” de Almodóvar. Decimos “etapas” porque no hay unanimidad entre los historiadores sobre cuáles son estas y algunos incluso las niegan. Por otro lado, se desarrollará un marco con las características esenciales y más reconocibles de su obra: desde su estética *kitsch* hasta sus personajes femeninos, pasando por la reiteración de conflictos o el melodrama y otros géneros que dan como resultado estas películas. Finalmente, este marco teórico abordará, en esencia, los contextos ante los que nació y se desarrolló su cine y mostrará cómo pese a su evolución, estos fueron enormemente influyentes en el resto de sus obras: la Movida Madrileña, la Transición o el Franquismo son alguno de ellos.

### **2.2. Autores y corrientes artísticas que han influido en su obra**

“Ellos, los padres del *underground*, parecían ser los más indicados para sacar a España de su letargo” (Jean-Max Méjean, 2007: 17).

Un collage de diferentes movimientos es una manera simplista, pero precisa, de definir el cine de Almodóvar: del *underground* y la irreverencia de John Waters al vanguardismo de Paul Morrissey y Andy Warhol, pasando por el melodrama de Douglas Sirk y R.W. Fassbinder, hasta llegar a otras corrientes como el neorrealismo italiano (Rossellini) la *Nouvelle Vague*, el cine negro, el naturalismo, la sátira, o el posmodernismo.

De acuerdo con Méjean (2007), desde sus inicios, Almodóvar se nutre y reinventa en numerosas fuentes y corrientes. La cantidad de géneros y la evolución de estos en sus obras le posicionarían como un cineasta que, en palabras del crítico, ha querido “probar de todo” (2007: 133). Bien sea por admiración, bien porque fuese la forma que más idónea le resultó para contar historias en ese momento, los primeros largometrajes de Almodóvar presentaron ya una estética y estilo muy marcado en todos sus ámbitos. Autores como los antes mencionados, John Waters o Warhol y Morrissey —que rodaban juntos en *The Factory*— definieron la que podría considerarse primera etapa de su cine, que abordaremos más adelante.

Compuesta por sus tres primeros largometrajes —*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de Pasiones* (1982) y *Entre Tinieblas* (1983)— esta primera etapa está notablemente marcada por el *underground* y el vanguardismo, que permitían a Almodóvar, al igual que ocurría con los cineastas que la seguían en Estados Unidos, crear un contenido irreverente e, incluso, vulgar. Dado el contexto de España en esta época con la Movida Madrileña y la Transición, este género fue, como expresaba anteriormente Méjean, el idóneo para la renovación no solo del cine en España, sino del país entero.

Su cine comenzó a caracterizarse, ya por aquel entonces, por la provocación. Abundaban en él, como en los filmes de John Waters<sup>1</sup>, los vulgarismos. No era esta la única forma de atraer la atención, sino que de la misma forma que Waters hacía en EE.UU., Almodóvar comenzó a tratar temas que habían sido tabú o únicamente objeto de burla en el cine español para dotarlos de alma: transformismo, mujeres, homosexuales, drogas, sexo o monjas que escribían pornografía se congregaban para gestar historias alocadas.

---

<sup>1</sup> Conocido por obras cinematográficas *underground*, John Waters comenzó a partir de los 70 a generar películas extravagantes y que se salían de lo convencional. *Pink Flamingos* (1972), su obra más conocida, trata temas como el transformismo bajo una estética *camp* y unos diálogos excéntricos. De igual forma, Waters ha tratado temas en sus películas como la homosexualidad o la iglesia, y ha trabajado con diferentes géneros como el melodrama, el musical o el *slasher*, en películas como *Hairspray* (1988), *Cry-Baby* (1990) o *Cosa de hembras* (1974). Si bien su cinematografía también evolucionó y se refinó, se le conoce por la transgresión de sus películas. Al igual que Almodóvar, ambos rompieron las barreras de la censura. Waters llegó a referirse en 2011 a Almodóvar como el *mejor director del planeta* (Walter Metz, 2003).



Figura 1. Monjas drogándose en *Entre Tinieblas* (Almodóvar, 1983)

Se alzaba el cine de Almodóvar ya como uno irreverente que buscaba romper el yugo que había tenido sumida a España en una dictadura durante cuatro décadas. Y entonces hasta los autores de los que se sirvió para hacer su cine, se convirtieron en sus admiradores. “Somos almas gemelas, católicos traumatizados con sentido del humor”, diría el mismo John Waters. La influencia de estos autores se refleja en el cine almodovariano de diversas formas: dirección, estética, guion, narración, personajes, actuaciones e incluso carteles y créditos. Se consideraba, según Holguín (2006), a Almodóvar el Warhol español porque, paralelamente, él también lanzaba en España a actores, pintores, músicos y, en general, a personas tradicionalmente marginadas por la sociedad, aunque el director confesó a Frédéric Strauss (1995) no entender por qué.



Figura 2. Marilyn Monroe (Andy Warhol, 1962)

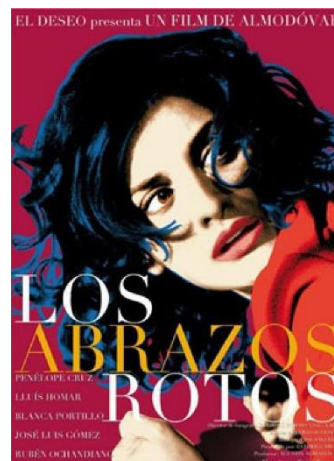


Figura 3. Cartel de *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009)

Así fue floreciendo el cine de Almodóvar, pero, sin embargo, pronto mudó; se renovó y fueron llegando a él más corrientes y autores que, en realidad, han ido entremezclándose desde entonces en los distintos largometrajes y cortometrajes del cineasta. Continuando con Méjean (2007), si bien Almodóvar recicla sus conflictos y personajes, aquella parte más vulgar y “escatológica” se elimina o queda relegada a un segundo plano. Su cine se refina y solo vuelve a esos detalles de vez en cuando, pues forman parte de su manera de hacer comedia. Por otro lado, su enorme admiración por lo hollywoodiense le ha llevado a producir obras en las que podemos ver a Hitchcock en temas como el voyerismo (Pepa, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) observando a los vecinos de enfrente por la ventana) los flashbacks, la decoración, la recreación de una perfecta atmósfera de suspense o la introducción de un “thriller moderno”.

El cine de Pedro Almodóvar bebería, además, de numerosas referencias cinematográficas que no solo no son sutiles, sino que son *copiadas* por Almodóvar (Frédéric & Almodóvar, 1995). Él mismo es consciente de ello y ha confesado y ejemplificado en varias ocasiones este fenómeno. Visionando sus películas, podríamos encontrar varios ejemplos de esta práctica, que no son más que aportes sobre sus gustos personales y su amor por el cine. Por ejemplo, madre e hijo en *Todo sobre mi madre* (1999) viendo *Eva al Desnudo* (1950), de Joseph L. Mankiewicz. Su cine comienza a ser característico por convertirse en un collage de diferentes movimientos, donde los géneros que confluyen son variados y muy heterogéneos.

De acuerdo con Antonio Holguín (2006), en la primera etapa de su cinematografía, Almodóvar se sumerge en la *Nouvelle Vague* o el *Cinéma-Vérité* para comenzar a contar sus historias. Se sirve aquí de directores como Godard o Truffaut y, de esta forma, se inicia en el cine con pocos medios, cámara en mano, personajes que no siempre eran interpretados por actores, etc. En resumen, se adscribía a un cine innovador y culto, pero desmarcado del americano y sus imposiciones técnicas. Este periodista, sin embargo, recalca correctamente que los movimientos anteriores tuvieron su origen en el neorrealismo italiano. Si bien difirieron de los siguientes dada la situación política y cultural —el primero nos habla de las clases más bajas, el otro de la burguesía—nacían igualmente de costes bajos, forma y realización similares.

Esto último lo veremos reflejado en películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* Del Neorrealismo, efectivamente, Almodóvar toma como referencia aquella reflexión social y denuncia, y es que, de acuerdo con Holguín (2006), dicho movimiento ha pasado a la historia como un género al que acudir a la hora de tratar problemas sociales—. Rossellini, De Sica o Visconti fueron algunos de los directores encargados de promover este movimiento que ha servido a Almodóvar en numerosas ocasiones.

Por su parte, el melodrama, característica esencial según los historiadores de la obra almodovariana, evolucionó hasta nuestros días no solo en el cine, sino también en la literatura, de donde se inspiró en escritores como Antonio Buero Vallejo o Tennessee Williams. Respecto al cine, el melodrama de Douglas Sirk y, más tarde, el de Fassbinder, se convertirían en una de las fuentes principales del director a la hora de crear y dirigir sus historias. De acuerdo con Holguín (2006), Almodóvar no se queda en lo superficial del movimiento, sino que lo renueva y lo dota, en este caso, de una mayor comicidad y surrealismo, resultando en ocasiones difícil reconocer que nos encontramos frente a una tragedia, como sucederá, por ejemplo, en *Entre Tinieblas* (1983), que resulta ser un auténtico drama pasado por comedia (Méjean, 2007).

Holguín (2006) llega incluso a comparar la obra de Buñuel con la de Almodóvar, refiriéndose a la primera como una especie de “anticipo” en tanto que ambos acentúan sus raíces y perpetúan lo absurdo. No solo eso, sino que Almodóvar tomaría de él incluso el “paisaje de dramaturgia” (Méjean, 2007: 123).

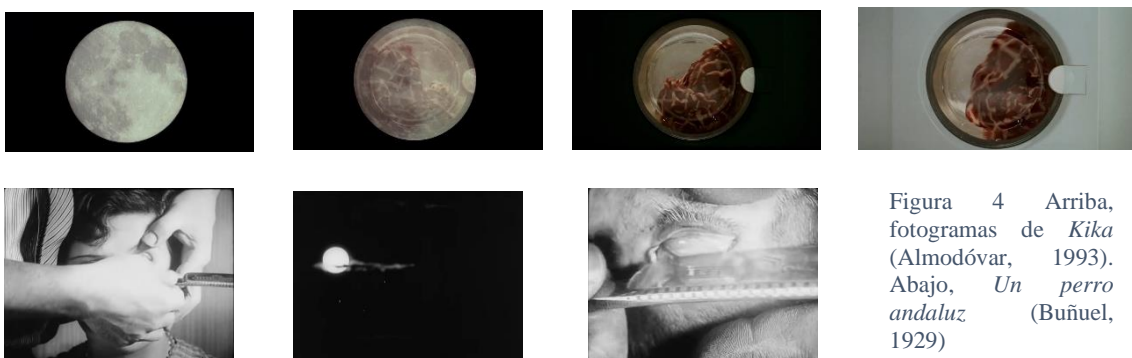


Figura 4 Arriba, fotogramas de *Kika* (Almodóvar, 1993). Abajo, *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929)

Igualmente, Almodóvar es un apasionado del humor negro, que ya utilizaban en sus obras directores como Juan Antonio Bardem o José Luis Berlanga, en películas que satirizaban al máximo la sociedad española, a la par que trataban profunda y divertidamente conflictos o aspectos importantes de la misma.

Estos serían, en general, algunos de los referentes y corrientes cinematográficas y artísticas que habrían ayudado a confeccionar lo que hoy se conoce como el cine de Pedro Almodóvar. Si bien en la trayectoria de otros directores es más fácil diferenciar por etapas, en el caso de este cineasta resulta complicado, pues sus fuentes de inspiración se han ido manteniendo hasta la fecha. Podría ser cierto que su última etapa de películas, con títulos como *Julieta* (2016), *Dolor y Gloria* (2019) o *Madres Paralelas* (2021), depura casi al máximo los vulgarismos e incluso varía el estilo y la estética que tanto había representado en los inicios a Almodóvar. No obstante, y en palabras de Holguín:

Desde sus primeras películas, Almodóvar ha ido manteniendo sus constantes hasta su última película hasta la fecha, realizando una introspección en beneficio de la depuración técnica y estilística que lo sitúa ya entre los clásicos más comerciales del cine. [...] Cambia o profundiza temas, pero en general es el mismo fondo (Holguín, 2006: 80)

Los referentes de su obra son muy amplios y no solo abarcan el cine y la literatura, como hemos visto, sino que ha sido mundialmente reconocido también por aspectos como sus vestuarios y decorados, convirtiéndose en un buen amigo, por ejemplo, del célebre modisto Jean Paul Gaultier.

### **2.3. Etapas de su cine**

A la hora de hablar de las etapas del cine de Almodóvar surge una problemática: ¿existen, dado todo lo anterior, siquiera etapas? Como señala Sasa Markus (2001), sí es posible diferenciar su cine en cuatro etapas. Sin embargo, hay que recalcar que esto es algo en lo que los expertos en la obra de Pedro Almodóvar difieren de tanto en tanto. Según esta profesora, el esquema quedaría de la siguiente manera (Markus, 2001: 35-88):

#### **– Primera etapa: 1980 – 1985. *Etapas pop***

En general, el cine de Almodóvar ha comenzado a contarse desde 1980 con su primera película conocida: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Sin embargo, según él mismo retrataba en sus conversaciones de 1995 con Frédéric Strauss (*Conversaciones con Almodóvar*), sus primeros pasos en el mundo del cine datan de 1972, cuando se muda a Madrid y da vida a varios cortometrajes y largometrajes en una Super8. Sostiene Sánchez (2017), entonces, que parece que la historia ha dejado de lado esta “etapa cero” y, efectivamente, ha empezado a contar y estudiar su cine desde la Movida,

en parte por el difícil acceso a sus primerísimas obras. Esta “etapa cero” que ya entonces contaba con historias rocambolescas, vulgares, socialmente cuestionables para la época y divertidas, confirma que los referentes de los que hemos hablado y que le influyeron en su primera etapa, ya aparecían en la cero. Pasamos, pues, a describir su primera etapa contando a partir de su primer largometraje “comercial”.

La que definimos como su primera etapa, incluiría, de este modo, los siguientes títulos: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) y, si incluimos cortometrajes importantes, llegaría hasta la creación de *Tráiler para los amantes de lo prohibido* (1985). Sobre la primera de ellas, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, el propio Almodóvar (1994: 26) dice algo que caracterizó sus primeras películas casi inevitablemente, dadas las circunstancias económicas del equipo: “El rodaje era muy desordenado; rodamos durante año y medio”. Era un cine realmente *underground*, que efectivamente adoptaría por estos recursos muchas formas de la *Nouvelle Vague*.

Continuando el planteamiento de Markus (2001), la primera etapa sería aquella Etapa Pop, como ella misma la nombra, caracterizada por una clara influencia del contexto sociocultural y político más próximo a Almodóvar (la Movida). En él, salen a relucir los primeros elementos característicos del *kitsch*, del cine irreverente y vulgar de Waters o del vanguardismo de Warhol. Es una etapa experimental, de un cine rompedor y transgresor, que cuenta ya con muchas de las influencias mencionadas previamente: hace mucho uso de la sátira, del neorrealismo, del melodrama, del suspense, el humor negro, etc. Trata temas, además, que durante muchos años habían sido tabúes e incluso motivo de cárcel: sexo, drogas, homosexualidad, travestismo. Da vida e incluye en el itinerario español a los personajes más extravagantes y marginales, ya no para que sean motivo de burla. Si bien continuarán presentes, la manera de representarlos será más dramática.

#### – Segunda etapa. 1986 – 1993. Perfeccionamiento formal

1985 daría paso a la siguiente etapa, al dejar un poco de lado, en consonancia con Markus y otros investigadores, como Holguín (2006) o Méjean (2007), lo íntegramente *underground*. Como ya ha sido mencionado, la llegada de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* al cine de Almodóvar supone un refinamiento o perfeccionamiento formal de su obra. Cuenta con más medios y la Movida Madrileña queda atrás. En lugar de quedarse estancado en ella, evoluciona, y surge en su cine, entonces, una tendencia más



melodramática, que se aleja de lo vulgar (Méjean, 2006), de lo pop, y que se centra más en el drama, sin dejar de lado nunca sus raíces, esencia y características más reconocibles. Se refina su cine en torno a dirección, decorados o actuaciones y se le comienza a reconocer internacionalmente como un cineasta importante. La influencia de Fassbinder comienza a hacerse en este periodo más notable sin que el *kitsch* de Waters desaparezca.

En cuanto a personajes y temas, continúa en la línea que había marcado en su anterior etapa. Comienza a incluir más perfiles a los que la Historia española había dejado de lado, pero de manera protagonista, como había sucedido, por ejemplo, con los *drag queens* o los homosexuales. Continúa buscando escandalizar al público de la época y apuesta por temas como el sadomasoquismo, aparte de profundizar en contenidos violentos (*¡Átame!* (1989), que acaba con Antonio matando al amor de Pablo, con el que está obsesionado) y violaciones (*Kika*, 1993). Almodóvar comienza a hacer sentir mal a su público, que ha estado en realidad riéndose con sus películas y le invita, pese a esta comicidad, a reflexionar sobre temas increíblemente duros (Méjean, 2006).

En esta etapa se incluirían los siguientes largometrajes de su director: *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1989), *Tacones Lejanos* (1991) y *Kika* (1993), las cuales no solo escribe y dirige, sino que comienza a producir junto a su hermano Agustín Almodóvar en su productora El Deseo (fundada en 1986).

### – Tercera etapa. 1994 – 2003. Sensibilidad y madurez

La tercera etapa del cine almodovariano comenzaría en los años 90. Sus obras adquieren entonces, según Markus (2001: 66-80) una nueva sensibilidad y madurez. Su cine comienza a tornarse más oscuro, sus historias y personajes provienen de un entorno sumamente maltratador o trágico y empiezan a girar en torno a hechos delictivos, dejando claro que no hay ni buenos ni malos y los finales empiezan a mostrar rasgos pesimistas o agridulces. La realidad es cruda y así pretende mostrarla. El melodrama, en suma, es mucho más palpable y alabado por la crítica, quien comienza a considerar que está a la

altura del de Douglas Sirk<sup>2</sup>. Películas como *La flor de mi secreto* (1995) resultarán un buen ejemplo de este melodrama.



Figura 5. Leo y su marido discutiendo



Figura 6. Leo tras discutir con su marido



Figura 7. Leo desmoronándose al ver un anuncio que le recuerda a su marido (*Te quiero a ti, Roca*) para luego desmayarse en brazos de un hombre.

Por otro lado, los hombres comienzan a cobrar un mayor protagonismo en sus obras, como ocurre en *Hable con ella* (2002), donde, sin embargo, despoja al protagonista del modelo de masculinidad tradicional y ahonda en sus sentimientos. Continúa tratando temas tan escabrosos como la violación (en este caso a una paciente en coma) y se sumerge de lleno en el sufrimiento de varias generaciones tratando la pederastia en la Iglesia (*La mala educación*, 2004). Algunos se refieren a esta etapa como su “etapa social”; aunque ya hemos visto que lo social es un tema que trata desde sus inicios.

En esta fase se incluirían sus películas *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *La mala educación*

---

<sup>2</sup> Klinger (1994) expone minuciosamente en su obra *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk* el impacto de este director en el imaginario cinematográfico mundial y, más concretamente, el melodrama que le acompañó. Este director destacó por unos melodramas que adquirieron un “estatus casi legendario en los estudio fílmicos” (1994:11). Entre los más destacados se encuentran *Obsesión* (1954), *Solo el cielo lo sabe* (1955), *Escrito sobre el viento* (1956) o *Imitación a la vida* (1959). Se ha consolidado, de acuerdo con esta escritora, como un director conocedor de las diferentes teorías cinematográficas, pero capaz de articular un significado profundo en sus películas, pese a estar enmarcado en los géneros convencionales de Hollywood. Además, políticamente sus películas suponían una cierta crítica a la burguesía y hacía alusión a distintos temas sociales.

(2004). Y, durante la misma, el reconocimiento y establecimiento de Almodóvar como uno de los cineastas más importantes a nivel internacional no solo comienza a consolidarse aún más si cabe, sino que hace que obtenga los dos premios Óscar con los que cuenta — Mejor película extranjera (1999) por *Todo sobre mi madre* y Mejor guion original por *Hable con ella* (2002) —, si bien ya había sido nominado para *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

#### – Cuarta etapa. 2005 – Actualidad. Sublimación o introspección

Markus (2001) habla de esta etapa como la etapa de “sublimación”: Almodóvar ya se ha consolidado como un cineasta con unos símbolos característicos. Su cine es de autor y su poética muy característica. Sus filmes de entonces se consagran como introspectivos y exploran más a fondo o reflexivamente la psique humana. Trata más profundamente temas como la sexualidad, lo materno (*Volver*, 2006; *Julieta*, 2016; *Madres paralelas*, 2022), el metacine (*Los abrazos rotos*, 2009; *Dolor y gloria*, 2019), evoca su niñez y, por primera vez, relega lo *kitsch* a un segundo plano en algunas ocasiones.

Esta etapa incluye todas las películas previamente mencionadas, junto con *Los amantes pasajeros* (2013) y el cortometraje *La voz humana* (2020), relato tomado del monólogo de Jean Cocteau que ya le sirvió para realizar *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Se considera este periodo incluso autobiográfico, cosa que él, sin embargo, ha negado. Si esto fuera cierto, su cine podría ser dividido por estilos, pero no por temas, pues hay quienes hablan de una trilogía, por ejemplo, a propósito de *La ley del deseo*, *La mala educación* y *Dolor y gloria*. Como decíamos al principio, en definitiva, hablar de etapas en el cine almodovariano resulta bastante complicado.

#### 2.4. Características esenciales de su obra

“Ante todo persigue mostrar; señalar con el dedo todo aquello que nosotros sabemos que no debe hacerse en nuestra sociedad.” (Paul Obadia, 2002: 34).

Las características del cine de Almodóvar son extensas y, como ya hemos visto, aunque varíen según la obra y la fecha de esta, suelen estar presentes en todo momento. Sea como fuere, gracias a haber hablado previamente de sus referentes y etapas, nos podemos hacer una idea de cuáles serían sus elementos esenciales. Dada la imposibilidad de hablar de todos ellos en profundidad, sin embargo, en este nuevo apartado

reflexionaremos sobre aquellas características que más han distinguido el cine de Almodóvar y las más próximas a la película que será analizada más adelante.

#### 2.4.1. Estética *kitsch* y *camp*

En línea con el propio Almodóvar (Strauss & Almodóvar, 1995) el *underground* estaba en pleno esplendor cuando él comenzó a realizar películas. La ciudad, las drogas, el sexo, el rock o la sociedad de consumo eran solo algunos temas que inspiraban este movimiento que tanto se vio reflejado en las primeras etapas almodovarianas (Sánchez, 2017). De acuerdo con Holguín (2006), se generaba en su cine un collage entre los elementos de la España más popular, castiza y tradicional —que desembocaban en lo *kitsch*—, y los elementos del pop americano, junto con, añade Sánchez (2017), el melodrama clásico. Y, así, su cine empezaba a tomar la forma y característica estilística y estética por las que seguimos conociéndolo hoy en día.

Al igual que sucede con el uso de ciudades “fetiche” en la tradición cómica americana (Méjean, 2007), Almodóvar escogió Madrid para convertirlo en su lugar y generar en torno a la capital española la mayoría de sus películas —de un modo similar, por ejemplo, a lo que haría Woody Allen con la ciudad de Nueva York. Madrid pasa a convertirse, entonces, de acuerdo con Méjean (2007), en el hogar del lumpen, que abunda en sus filmes y se entremezcla de manera perspicaz con lo *kitsch* o lo *camp*, lo cual resultaba chocante y rompedor. Varderi (1996), de hecho, plantea las peculiaridades y orígenes de lo *kitsch* y nos acerca a la forma en la que Pedro Almodóvar lo introduce en su cine. Pero como sucede en numerosas ocasiones a la hora de definir el arte, resulta complejo hablar sobre qué es lo *kitsch*.

De acuerdo con este ensayista, basándose en las reflexiones y pensamientos que muchos otros han tenido —Broch, Benjamin, Adorno, Borges, Echevarría, Greenberg—, el *kitsch* tendría sus orígenes en el barroco, que nace, en principio, como una forma distinta de concebir el arte. Con el tiempo, se asoció a lo extravagante, exagerado, lo contrapuesto al clasicismo y lo vulgar. Representaba lo más crudo de la sociedad y jugaba a su antojo con las formas y lo establecido. El neobarroco, por su parte, llegaría en el siglo XIX, de igual forma, como manera de reaccionar, esta vez conscientemente, a lo puramente formal, al yugo del academismo. Se adscribía a lo posmoderno, pero de manera exacerbada.

De esta forma, postula Varderi (1996) entonces que, si bien el barroco nace como reacción al arte clásico, el neobarroco nace asociado a la posmodernidad, que cuestiona, deja libertad para hacer y deshacer y, además, se apropia de la estética barroca, pero integrando la cultura popular en el texto. Así pues, nace lo que es comúnmente conocido como lo *kitsch*. Lo tradicionalmente conocido en nuestro país como cursi, hortera y de mal gusto, donde nada está de más (Varderi, 1996: 82). Una forma de hacer arte que permite a Almodóvar romper con tantos años de represión y, en cierto modo, atraer al público. Varios estudiosos de su obra defenderán que el director buscaba desmarcarse de la dictadura, satirizar lo ostentoso, llamar la atención, ensalzar la libertad, ir en contra de lo establecido, etc.

Lo *camp*, por su parte, permitía lo antinatural y la exageración (Susan Sontag, 1969) y se unía al *kitsch*, que recurriría a los actos más simples como los sexuales o violentos (Varderi, 1996). De acuerdo con Broch, que acuñó el término, el *kitsch* lograba sustituir de esta forma lo ético por lo estético. Ligado al posmodernismo, entonces, el imaginario iconoclasta de Almodóvar introduce lo *kitsch* y el *camp* en todos los aspectos de su obra. Desde sus historias hasta sus excéntricos y groseros personajes, pasando por los decorados, los planos o el diseño de sus carteles: un plano detalle realizado a un macetero cutre de plástico; peleas vulgares entre madre e hija; groserías en medio de un melodrama; o la comicidad ante la pelea de dos amantes. Algunos ejemplos:

LEO

Memoria no recuperaré, pero esta  
pastilla me pone cachonda como una  
perra... ¿Sabes qué es el fósforo  
afrodisíaco?

Comenta la protagonista de *La flor de mi secreto* que, en realidad, vive una absoluta tragedia amorosa y se cobra vida, como ya comentamos, dentro de uno de los mayores melodramas de Almodóvar.

HUMA

¡El tiempo que hace que no me como yo  
una polla!

Exclama Huma, coprotagonista de la dramática obra *Todo sobre mi madre*.



Figura 10. Plano de más de un minuto de duración del pecho de Raimunda (Penélope Cruz), cuyo nombre de por sí es *kitsch* y castizo, en un relato más que trágico. Podría decirse que “no viene a cuento”.

Decorados a lo largo de su obra que resultan horteras, *kitsch* o tradicionales:



Figura 11. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Decorado artificial adrede (Ballesteros, 2001)



Figura 12. *Kika* (1993)



Figura 13. *La flor de mi secreto* (1995)



Figura 14. *La flor de mi secreto* (1995)



Figura 17. *Dolor y gloria* (2019)



Figura 18. *La voz humana* (2020)



Figura 19. *Madres paralelas* (2021)



Figura 20. *Madres paralelas* (2021)



Figura 15. *Volver* (2006)



Figura 16. *Dolor y gloria* (2019)

Por otro lado, la profesora Tabuenca (2011) postula que en sus carteles más *kitsch* encontraríamos características del pop (cómic); desorden en la disposición de objetos y texto; sensualidad; representaciones y animales que refieren a Warhol; misterio; caligrafías románticas; y demás aspectos asociados a lo *kitsch* y barroco. Separados por varias décadas, en definitiva, los elementos *kitsch* visibles en las películas de Almodóvar son notorios. Aunque el tiempo pase y su estética se refine, y aunque sepa alejarse de las vulgaridades cuando así lo desea, su cine sigue reflejando elementos *kitsch*. Vestuario, decorados, peinados, personajes; todo junto para crear una narrativa novedosa, fresca y rompedora.

#### 2.4.2. La mujer como eje principal en sus historias. Feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal

Ballesteros (2001: 57) nos habla de la “feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal”. Tal es la influencia y aparición de la mujer en las narraciones de Almodóvar, cuyo universo cinematográfico ha girado tantas veces en torno a ellas y a sus historias, y la fama, pues, de los personajes femeninos en sus películas, que culturalmente se le atribuyó el término “chica Almodóvar” a aquellas actrices y/o personajes femeninos que han encarnado alguna historia o papel importante en su filmografía<sup>3</sup>.

Estas chicas cumplirían en palabras de Sánchez (2017: 92) unas características concretas que las distinguirían por ser “desenvueltas, con su dosis de extravagancia, independientes, divertidas, un punto descaradas, amigas de sus amigas, supervivientes de todos los desamores, siempre dispuestas a reinventarse”. La chica Almodóvar afronta situaciones diversas y de gran complejidad, y es valiente pese a que el mundo sea cruel con ella. Desde Carmen Maura, considerada la primera de todas ellas, hasta Milena Smit, la última incorporación, se han sucedido numerosas actrices que hoy por hoy cuentan con el título de “chica Almodóvar”: Julieta Serrano, Victoria Abril, Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz o Rossy de Palma son algunas de las más conocidas (Carrasco, 2021).

Para Sánchez (2017), la chica Almodóvar es una figura un tanto fría, dado su sufrimiento, a la que deja de importar lo que piense la gente, y que busca renacer, ser libre y divertirse. De todos modos, quienes cuentan, sobre todo, para este autor son aquellas actrices que han recibido los papeles más extravagantes, hechos para ellas mismas, y que han aportado una gran dosis de personalidad a las películas, aunque no

---

<sup>3</sup> Tal es la fama de la presencia de mujeres en su cine, que al término “chica Almodóvar” se le ha llegado a dedicar alguna canción que homenajea, en realidad, toda la carrera del cineasta hasta 1992. Cantaba Joaquín Sabina, en 1992, una canción titulada precisamente *Yo quiero ser una chica Almodóvar*: “Yo quiero ser una chica Almodóvar / Como la Maura, como Victoria Abril / Un poco lista, un poquitín boba / Ir con Madonna en una limousine / Yo quiero ser una chica Almodóvar / Como Bibí, como Miguel Bosé / Pasar de todo y no pasar de moda / [...] Yo quiero ser una chica Almodóvar / Como Pepi, como Luci como Bom / Venderle al Garbo mis secretos de alcoba / Ponerme luto por un matador / Yo quiero ser una chica Almodóvar / Que a su chico le suplique ¡Átame! / [...]”



fuesen las principales protagonistas. Por ejemplo, podríamos mencionar los casos siguientes:

- Chus Lampreave como madre de pueblo en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*; como portera cotilla en *Hable con ella* o *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; o como madre desquiciada y de nuevo, de pueblo, en *La flor de mi secreto*.
- Rossy de Palma como su hija en este último film, donde se disfraza de mujer anticuada; como la lesbiana Juana en *Kika*; la que “pierde la virginidad” al tener un sueño erótico en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.
- Bibiana Fernández y su icónica coreografía en la cárcel para *Tacones lejanos*.
- Loles León, uno de sus personajes más folclóricos.
- O Antonia San Juan en su inolvidable papel como Agrado, mujer transexual en *Todo sobre mi madre*.

Almodóvar, igualmente, es un cineasta fascinado por el arquetipo de la *femme fatale* de Hollywood y del cine *noir*; sin embargo, en el caso de las películas del director manchego, la mayoría de sus personajes femeninos no nacen siendo así, sino que es la vida la que las hace. De acuerdo con Méjean (2007), Almodóvar buscaría a través de la creación de estos personajes femeninos bastos y vulgares, en ocasiones, reflejar que la barrera entre lo femenino y lo masculino es muy tenue, desde un deseo de acabar con el papel de mujer tradicional, supeditada a los deseos masculinos y al machismo. Es un “cine de mujeres” (Sánchez, 2017) hecho por un “director de mujeres<sup>4</sup>”.



Figuras 21 y 22. Juana sobre el bigote en *Kika*.

---

<sup>4</sup> Se le ha llegado a comparar con directores como Billy Wilder y George Cukor por esta misma razón. Ambos cineastas, de acuerdo con Sánchez (2017), fueron nombrados y considerados “directores de mujeres” porque supieron extraer de sus actrices las mejores interpretaciones. Además, sus personajes femeninos adquieren, al igual que sucede con Almodóvar, una importancia y protagonismo enormes dentro de su cinematografía.

Este interés inusual por la mujer y su representación, por otra parte, podría decirse que es consecuencia del entorno familiar y social de Almodóvar. El matriarcado y el machismo imperante es el que ha marcó y sigue marcando la existencia y obra del director (Holguín, 2006). Ballesteros (2001), se refiere incluso a “la deformación grotesca del sistema patriarcal” a la hora de hablar de la feminidad en la cinematografía de este autor. De acuerdo con esta profesora, Almodóvar habría logrado consagrarse entre el público y la crítica como uno de los directores, no solo más femenino, sino feminista de la historia del cine. No solo da un lugar en la pantalla a la mujer obrera, que sufre por doble partida, sino que muestra fervientemente su sufrimiento y las libera. Sin necesidad de que estas sean conscientes de lo feministas que resultan sus actos, logran romper las cadenas que las mantienen atadas al patriarcado, bien sea asesinando a sus maridos con una pata de jamón (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*), bien pegándoles unos tiros cuando las maltratan (*Carne Trémula*), bien descuartizándolos, escondiéndolos en un congelador y enterrándolos después cuando han intentado abusar de su hija (*Volver*).

El debate sobre si es feminista o no el cine de Almodóvar es, de todos modos, muy amplio, pues hay quien lo tacha de ser justo lo contrario; de sexualizar, ridiculizar o burlarse de las mujeres (Ballesteros, 2001: 74-78). Sea como fuere, es una realidad que las mujeres en su cine acaban con el yugo que las mantiene esclavas y que todas resultan ser personajes fuertes al final.

### **2.4.3. Reciclaje de historias. Conflictos recurrentes**

Las características e información descritas anteriormente han sacado a relucir ya otras de las singularidades del cine de Pedro Almodóvar. Y es que, en él, no solo se reinventan y exponen conflictos previos, sino que además se recicla la historia real; la historia de España. El investigador y profesor Alejandro Yaza (1999), expone de manera clara cómo el director hace uso de la historia pasada, de la historia que él ha vivido, para darle la vuelta y transformarla. Adoptando como suyos iconos que habían sido asociados a otra parte de la historia de España, como pudiera ser el franquismo, Almodóvar genera un ideario apartado de este. Toma como suyos espacios que tradicionalmente habían sido atribuidos y absorbidos por la España más conservadora y dictatorial y los hace suyos reciclando así la historia. Es lo que ocurre con la Iglesia y su iconografía.

La historia, postula Yaza (1999: 65-74), adquiere una nueva imagen distinta a la del pasado reciente español. Normaliza que las mujeres que se rebelan sean cristianas, igual

que unas monjas en un convento escriban pornografía o se droguen. Por su parte, ya hemos visto que el reciclaje de conflictos en Almodóvar es notable. Sus filmes no solo tratan temas parecidos, sino que lo hacen de manera diferente. No obstante, resulta evidente en su visionado que las mujeres, por ejemplo, sufren las mismas angustias y han de lidiar una y otra vez con los mismos problemas sociales y estructurales que deja el machismo más eminente y castizo. De igual forma, a Almodóvar le preocupa lo homófobo y los abusos o la memoria histórica —por la que lucha no únicamente como director y guionista en sus obras, sino también como productor en documentales como *El silencio de otros* (Almudena Carracedo y Robert Bahar, 2018). Estos conflictos suelen presentarse separados por el tiempo de forma fresca y novedosa, pero como veremos en el análisis de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, comparten un gran número de rasgos.

#### **2.4.4. El melodrama y los efectos de otras corrientes y géneros en sus películas.**

**Humanización de antagonistas; vilificación de protagonistas; trivialización de la violencia y las violaciones; personajes y diálogos dramáticos; o historias extremas**

*“El género al que más ha perjudicado la televisión es el melodrama, que se ha visto completamente deformado por los culebrones más estúpidos.”* Pedro Almodóvar

Plantea Méjean, que Almodóvar, en realidad, “persigue un género ideal entre el melodrama y el realismo” (2007: 29) en el que cuenta, además, con la influencia del melodrama surrealista español (Holguín, 2006). Pero no solo eso, sino que su gran afición por los cómics o la fotonovela también se ve reflejada en sus películas dotando de melodrama a sus personajes y diálogos. En línea con Méjean, Almodóvar siente una pasión por el espectáculo musical, la música latina, la danza o la prensa del corazón, que traslada a su cine bajo la forma que mejor se adapta a ellos; el melodrama.

Este género, tradicionalmente caracterizado por el sentimentalismo que proyecta acompañado de música y drama, aparece reflejado en las películas de Almodóvar desde sus primeros años, y dota a las historias del cineasta de unas características extremas, marcadas por el sufrimiento de unos personajes que, además, mantienen diálogos e interpretaciones sumamente sentidas, que distan en muchos casos de lo real. Como posible consecuencia, y sin saber si es por fanatismo o por burla, lo *gore* es también algo que toma como suyo a la hora de narrar ciertas historias. Méjean (2007: 39) expone que el conflicto surge a la hora de determinar si Almodóvar rinde homenaje o ridiculiza el género *gore*.

Sea como fuere, este género, yuxtapuesto al del melodrama y/o la sátira, ha resultado en una trivialización y/o comicidad en pantalla de situaciones violentas y violaciones — al mezclarse lo satírico y lo *gore*— pero también ha supuesto la romantización de estos mismos temas al encontrarse enmarcados en una narración más melodramática y no tan cómica. Podemos ver los dos casos en varias películas. La violación de Kika en la película del mismo nombre, por ejemplo, que es reflejada como si de cualquier otra cosa se tratara; la violencia ejercida y la historia en el secuestro a Marina en *Átame*, donde resulta un acto romántico la primera vez que hacen el amor, aunque, repitamos, ella está secuestrada y manipulada; o la frívola e intencionadamente cómica violación en *Los amantes pasajeros*, donde el personaje encarnado por Miguel Ángel Silvestre droga a su novia porque es sonámbula y cuando está dormida le gusta hacerle el amor, lo que desencadena en otra violación por parte del personaje de Lola Dueñas a un hombre que duerme.

En ocasiones, no se entiende el objetivo de Almodóvar, y de aquí surge la problemática. No obstante, es el propio autor quien hablando sobre la película para EFE y para Gemma Nierga y María Guerra en el programa Hoy por hoy (2013) se refiere a ella como una vía de escape para hacer comedia; para crear un ambiente en el que divertirse, ya que lo necesitaba. De acuerdo con este, la comedia resulta irreal porque él ha querido que “ocurriese en una especie de limbo”, de ahí que se produzca una especie de catarsis en los personajes. Busca, por otro lado, ejercer la libertad absoluta con respecto a lo sexual por encima de cualquiera barrera moral (Nierga y Guerra, 2013).

Aparte de esto, otra de las características esenciales del cine almodovariano es la de los giros en los personajes: personajes que, pareciendo en un principio ser los buenos, emergen finalmente como los “malos”. Podría tomarse como referencia a Billy Wilder, en cuyos filmes ocurría lo mismo<sup>5</sup> y la fina línea entre el bien y el mal se difuminaba. Ni los buenos son tan buenos, ni los malos son tan malos y, ante todo, todos merecemos una segunda oportunidad. Esto sucede en numerosas ocasiones en su cine: el secuestrador de *Átame*, al que cogemos incluso cariño y por el que nos alegramos al final; el protagonista de *Hable con ella*, que no esperamos sea un violador e incluso nos da pena; el obsesivo Antonio en *La ley del deseo*, que termina convirtiéndose en asesino; etc. Todos ellos son

---

<sup>5</sup> Sucede, por ejemplo, en películas como *Traidor en el infierno* (1953), donde el propio título nos informa que alguien que no esperamos resultará ser el villano; o en *El Apartamento* (1960), donde prácticamente todos los compañeros de trabajo del protagonista, especialmente su director, engañan a sus mujeres, mienten y pretenden ser algo que no son.

personajes de “villanos” con los que, aun así, somos capaces de conectar por algún motivo; o personajes aparentemente benévolos a los que adoramos, que se convierten en villanos.

## **2.5. Contextos socioculturales y políticos del nacimiento y desarrollo posterior de su cinematografía**

Visto todo lo anterior solo nos queda cuestionarnos una cosa: ¿Cuándo y dónde nace el cine de Almodóvar? Como ya hemos visto, el cine *underground* sobre el que ya han reflexionado Méjean (2007) y otros escritores tenía entonces también una relación con lo americano. Directores “marginales” lograron alcanzar la fama y llegar a un público al que, tal vez, no iban dirigidos sus productos. Por ejemplo, asegura Méjean (2007: 18) que el melodrama de Almodóvar fue generado por el franquismo y se convirtió en su esencia.

De acuerdo con De la Torre-Espinosa (2020), una de las causas del “fenómeno Almodóvar” es el retrato que este realiza de la cultura española; aunque solo sea de una parte y desde un punto de vista. Este autor, que precisamente defiende el estudio del cine almodovariano bajo la teoría de los polisistemas —sustituye los parámetros causales unívocos por factores polivalentes que explican la complejidad de la cultura tanto dentro de un único sistema, como entre varios sistemas relacionados (Polysystem Theory Revised, 2005)— habla de las causas y consecuencias del contexto en el que nace y vive Almodóvar en su obra.

Como ya hemos visto, Almodóvar supo escoger los modelos culturales de épocas anteriores y vigentes con los que se había educado para crear su retrato e idiosincrasia. Holguín (2006: 18) defiende, por ejemplo, que “la obra y la vida aparecen entremezcladas; que una es consecuente de la otra”. Sin embargo, el modelo de análisis utilizado por De la Torre (2020) es diferente y, aunque entiende la correlación, no la considera como tal consecuencia una de la otra. En cualquier caso, si bien hay quienes discuten sobre la importancia del contexto en la creación de la obra de un artista (Zunzunegui, 2007), conocer la situación histórica, social y cultural en el que nace, crece y se desarrolla Almodóvar, así como hablar de lo que esto supuso (reivindicación, militancia política) nos ayuda a entender un poco más sus películas.

En concreto, nos centraremos a continuación en su relación con el franquismo y el posfranquismo, con la Transición y la represión que existió, así como con el lugar en el

que nació o el hecho de que sea homosexual en este apartado. Se describe, así, cómo y por qué estos aspectos podrían haber influido en la obra de un joven, gay, que precisamente nació durante la dictadura franquista en un pueblo de La Mancha en la “España profunda”, rodeado de mujeres, para después mudarse a la capital y vivir la Movida.

### **2.5.1. La Transición y la Movida Madrileña. Contracultura y naturalismo.**

*“Almodóvar se mueve en torno a dos ambientes claramente diferenciados: por una parte, la presencia de una educación franquista y de provincias; por otra, la ruptura que supuso el movimiento cultural conocido como la Movida Madrileña”* (De la Torre, 2020).

El cine de Pedro Almodóvar ve la luz por primera vez a través del marco sociopolítico de la Transición. No obstante, y en línea con De la Torre, para comprender su obra hay que hablar de la realidad vivida por este autor antes de la Transición. Aunque la realidad que nos muestre en su filmografía sea la contemporánea, no puede obviarse todo lo anterior, que es lo que da sentido, por ejemplo, a ese “movimiento de oposición” (De la Torre, 2020). Nos referimos a varios términos y movimientos político-culturales que influyeron en la creación del cine de Almodóvar; en la creación de la idiosincrasia de su cine, y que serían, principalmente, el nacionalcatolicismo, la Transición y la Movida Madrileña.

Del nacionalcatolicismo —modelo ideológico adscrito al franquismo basado en una estrecha relación entre la Iglesia y el Estado que retroalimentaban unos valores concretos como la identidad católica o la defensa y unidad de España en todos los ámbitos sociales empezando por la educación escolar—, De la Torre (2020) expone que mezclaba la tradición falangista del nacionalsindicalismo y la católica del Opus Dei. Sería, de manera sintetizada: catolicismo y patria y reconocimiento mutuo, antimodernidad y proyecto de reconquista (Casimir Martí, 1974). Surgieron, así, gran parte de las características y huellas autorales del cine de Almodóvar que, nacido en 1949, vivió y, sobre todo, se educó durante 26 años en la dictadura franquista.

Si bien no vivió los primeros años del régimen, marcados por una represión si cabe más brutal, sí vivió el adoctrinamiento y sometimiento de los españoles a unas ciertas ideas políticas, estéticas y religiosas. Este modelo no solo sirvió como ideología y forma de poder, sino que se consagraba como una herramienta de orden social y moral amparada

por la Iglesia. Fomentaba el conservadurismo y la tradicional relación entre el Estado y la Iglesia que había caracterizado al país durante tantas otras décadas. De hecho, sería la propia Iglesia la que reconocería el régimen, cosa que no se conseguía a nivel internacional —*Caudillo de España por la Gracia de Dios*—. Lo recalable de este periodo, para con la idiosincrasia de la cinematografía almodovariana, es ante todo el papel de la Iglesia, que veremos reflejado en numerosos aspectos como películas —*Entre tinieblas* (1983), *La mala educación* (2004)—, decorados o personajes; pero también las consecuencias culturales de esta época.

Dado el exilio de numerosos representantes de la cultura española, España se vio sumergida en un empobrecimiento cultural que, unido a la censura, acabarían con la libertad creativa. No obstante, en palabras de la Torre (2022):

Por una parte, el Gobierno, con la censura prohibiendo la llegada de autores e ideas foráneas, propugnaba un modelo de autarquía intelectual en el que el tradicionalismo, la revisión glorificadora del pasado y las manifestaciones culturales vinculadas con la religiosidad tienen una gran fuerza. Por otra parte, existe una subcultura en la que encontramos desde literatura popular de quiosco [...] a seriales radiofónicos y teatro de revista, todas formas de la baja cultura y alejadas de lo que el régimen quería canonizar (p. 26).

Tras la II Guerra Mundial, fueron abandonándose las ideas fascistas y buscándose de nuevo un reconocimiento internacional del Estado, por lo que el arte español y la cultura estarían cada vez más de vuelta. Continuando con De La Torre (2022), a partir de los setenta sucede que el desarrollo económico acelera consecuentemente la secularización de la sociedad. Comienzan a desvincularse, pues, Iglesia y Régimen de manera acelerada. Sin embargo, la imagen nacionalcatólica seguiría estando presente dadas las relaciones de Franco con la Iglesia y, de hecho, prevalecerá en ciertas áreas hasta nuestros días, asociando la Iglesia a una mala época.

Dicha secularización culminará con la llegada de la Transición y la aprobación, finalmente, de la Constitución de 1978, que proclamaba a España como Estado aconfesional; pero el adoctrinamiento de la sociedad durante cuatro décadas sería más difícil de cambiar. Con la llegada de la Transición —periodo que se inicia con la muerte del dictador en 1975 y que hace referencia, como su propio nombre indica, al paso de una etapa a otra con más libertades y nuevos horizontes más progresistas—, se dibujó un

horizonte esperanzador caracterizado principalmente por la libertad y el sistema democrático. La ley de Reforma Política (1977) traería consigo ese mismo año la convocatoria de las primeras elecciones democráticas que vivía España tras 41 años y, por ende, la legalización de partidos políticos que habían sido silenciados durante la dictadura, como el comunista.

Si bien España se encontraba ante un periodo de grandes conflictos —intentos de golpe de Estado (23F, 1981), organizaciones terroristas (ETA), divisiones entre la población— empiezan a vislumbrarse movimientos que abogan por la libertad y los derechos humanos: el movimiento feminista, la liberación sexual o la lucha por los derechos de los homosexuales y otros colectivos del LGBTI+ son solo algunos ejemplos. La Movida Madrileña llega, pues, tras el inicio de la Transición y sumerge a la juventud en un estado de euforia promovido por los cambios y libertades. Este fenómeno se expandiría rápidamente por todos los estratos sociales y tendría una característica esencial: la contracultura, que no buscaba más que ir en contra sistema franquista y, al fin y al cabo, avistar un nuevo horizonte cultural.

En este contexto, nace el cine de Almodóvar que reflejaba los principios básicos de una España liberada, de la España de la Movida, que era, en conformidad con Méjean (2007, p. 19), “*underground*, voluntariamente excesiva y provocadora [...]: *trash*”. De acuerdo con De la Torre, se trataba de una generación joven que:

“No siente ni odio ni nostalgia hacia el pasado. Forman parte de una generación que no ha sufrido los años más duros de represión franquista y que muestra su atención a lo que está aconteciendo fuera de nuestras fronteras. Fruto de esta atmósfera surge la Movida. Su origen y caracterización es la del *underground* y el ambiente liberal de la época” (p. 37)

El arte emerge a borbotones y de la manera más llamativa posible. En el caso de Almodóvar, con cierto “desenfado esperpéntico e irreverencia moral y sexual, realizando obras estridentes y brillantes” (Gubern, 2006: 179).

### **2.5.2. Renovación dentro de un marco posfranquista que se mantiene hasta la fecha**

*“Hace veinte años, tras haberme reído de él, mi venganza contra Franco consistía en ni siquiera reconocer su existencia [...]. Actualmente, creo que es bueno no olvidar aquella*



*época, recordar que no está tan lejos*”. Almodóvar en *Conversaciones con Frédéric Strauss* (1994)

Como ya hemos visto, Almodóvar comienza a incorporar en todos los aspectos de sus obras el reflejo de la Movida. Aunque los años pasan y su estética y referentes cambian, este marco posfranquista se mantiene hasta la fecha; lo único que cambia es su manera de reflejarlo en el cine que, como él mismo expresa, pasará de reflejar una realidad como la Movida, sin preocuparse de lo que vino antes, a ser más consciente y reflejar los estragos y características del régimen —de reflejar la locura y euforia de la época, como en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, a tratar de manera totalmente seria (aunque se haga en un marco cómico) temas como la memoria histórica, los crímenes de la Iglesia o el papel de la mujer y los trabajadores; todo ello, que es lo importante y lo que supuso este contexto sociocultural en su obra, desde una perspectiva reivindicativa.

Memoria histórica, militancia política y conciencia social, homofobia, libertad o sexualidad, por tanto, son algunos de los temas que Almodóvar trata en su filmografía de manera recurrente. El problema de la Transición, en ocasiones, fue que eran tales las ganas de que el pueblo español se uniera de nuevo bajo la democracia y poder progresar, que a veces se dejaba de lado el pasado atrás, como si no hubiese existido, para poder avanzar. Sin embargo, el espíritu reivindicativo de Almodóvar nunca se ha ido del todo; pese a que hayan pasado 47 años de la muerte de Franco, incluso en su último largometraje, que llega cuatro décadas después del inicio de su carrera cinematográfica (*Madres Paralelas*, 2021), continúa encarnando una reivindicación y trata la memoria histórica siendo uno de los dos temas principales de la película los crímenes de guerra de Franco, las cunetas, y todas las personas que no encontraron a sus familiares a causa de esto.

### **3. Análisis fílmico. *¿Qué he hecho yo para merecer esto!***

Una vez realizado el marco teórico y entendiendo bajo qué tipo de cine se enmarcan las películas de Almodóvar, procedemos a realizar a continuación el análisis fílmico de una de las que más ha marcado su trayectoria, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984). El porqué de la elección de este largometraje concreto para realización de este análisis está rodeado de varios motivos. Por un lado, dada la extensión limitada del trabajo, centrarnos en una sola película parecía una opción más sensata que intentar abarcar varias de ellas al mismo tiempo. Pero, además, la película emerge como una de las primeras películas de Almodóvar en las que verdaderamente se habla y se retrata a la mujer y el sufrimiento y opresión que estas viven. Esta película, en efecto, supone un claro reflejo del uso del papel de la mujer que Almodóvar hace y hará posteriormente en casi toda su filmografía, conectando así con las cuestiones fundamentales que estamos abordando en el presente trabajo.

La forma en la que esto sucede, como veremos más adelante, además, se enmarca en el Neorrealismo italiano. *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, nace en un momento en el que los recursos económicos del cineasta no eran tan bastos como lo son ahora. Se trataba de un cine realmente con muy pocos medios. Y la mezcla de este movimiento junto al melodrama, del que Almodóvar como hemos visto hace uso continuamente en su filmografía, se erige como un elemento digno de analizar que nos servirá para hablar de todo lo expuesto en el marco teórico anterior y ejemplificarlo. Esta película, en suma, refleja de manera clara todas las características esenciales del director, y ello nos permite, por tanto, estar en consonancia con los temas tratados durante toda la investigación.

#### **3.1. Metodología empleada para realizar el análisis: Sánchez Noriega, Benet y Zunzunegui**

La metodología empleada para llevar a cabo el análisis de esta película es una mezcla, en realidad, de tres conceptos. Por un lado, partimos del método de análisis del que habla Sánchez Noriega (2006); por otro, nos centramos en Vicente J. Benet (2004: 281-298), quien nos permitirá ahondar de manera más subjetiva, pero basándonos en pruebas, en la narración y en cómo esta es compuesta por todos los aspectos formales de la obra. Y, finalmente, empleamos también la filosofía expuesta por Zunzunegui (2007), que reflexiona sobre la importancia o necesidad de “centrarse en cómo dicen las películas lo que dicen” evitando caer en el “fetichismo del dato empírico” —es decir, en cifras o premios—, el “fetichismo del contexto” —sobre el que, puesto que ya hemos hablado, no

ahondaremos demasiado— y en el “retorno del biografismo”, donde, si bien estamos de acuerdo, recurriremos a recordar algunos aspectos de la vida de Almodóvar que pudieron haber influido, como el papel de la mujer o de Castilla.

Puesto que un análisis completo del film sería imposible, nos centraremos principalmente en cuestiones clave que avalen o apoyen nuestra hipótesis; el melodrama, lo social, la mujer, etc. sin olvidar, por supuesto, el papel de la mujer. Se buscará, pues, hacer una reflexión lo más objetiva posible del porqué de lo narrado, aparte de examinar lo cinematográfico en su vertiente más pura: las formas, los textos, la dirección y otros aspectos. Puesto que no buscamos anclar el análisis a ningún movimiento ni aspecto externo, sino que únicamente se busca hablar de él y de su realización, nos centraremos profundamente en su análisis y en su relación con su cineasta.

A nivel estructural, primeramente, se realizará una breve sinopsis a modo de resumen de la trama y se segmentará en varias partes el guion: introducción, nudo y desenlace, sin olvidar giros, conflictos y resoluciones. Se adoptará como modelo para realizar esta segmentación el paradigma de Syd Field, desarrollado en su obra *El libro del guion* (1994). En él expone que el guion clásico se divide en tres actos. El primer acto (planteamiento) duraría de la página 1 a la 30, el segundo (nudo) de la 30 a la 90 y el tercero (desenlace) de la 90 a la 120. Entre cada acto, de acuerdo con este guionista, encontramos los puntos de inflexión o puntos de giro; es decir, aquellos sucesos significativos para la trama que cambian la dirección de los acontecimientos. En segundo lugar, en nuestro análisis se realizará una breve contextualización acerca de la creación y nacimiento de la obra, no tanto sociopolítica y cultural, porque eso ya lo hemos visto, sino más centrada en aspectos de producción y creación de esta desde una perspectiva más humana. A lo largo del análisis, en cualquier caso, se pondrá en comparación todo lo posible la información extraída con la dada en el marco teórico para ejemplificarlo y mostrar la veracidad de lo expuesto.

En el tercer punto del análisis, encontraremos más información relativa al “cómo se cuenta la película” del que habla Zunzunegui. Nos centraremos aquí en hablar de los códigos visuales del film —los más puramente asociados a la dirección de cámara y fotografía y al director: fotografía, planos, ángulos, encuadres, composiciones y, en resumen, todo lo que se haya usado para generar algún efecto en el espectador o contar algo a través de ellos—, los códigos sonoros —o cómo se ha utilizado el sonido para

consolidar la narración: música, ambiente, ruidos, diálogos, tratamiento del sonido...— y los códigos sintácticos —que ahondan más en lo anterior y lo amplían hablando de, por ejemplo, duraciones de planos concretos, el montaje de la película, el ritmo, qué se utiliza para dividir la historia en secuencias, etc. Qué se busca provocar con la mezcla de las imágenes y los sonidos—.

Después de todo esto, se realizará el análisis en los elementos formales del relato continuando con el modelo de Sánchez Noriega mencionado previamente. Estos, a diferencia de los anteriores, se refieren en esencia a su historia y a la manera de contarla; al guion. Así pues, nos centramos en recrear su estructura, sus escenarios y personajes, el tiempo cinematográfico y la narración o la forma en que se cuenta al espectador la historia. Y, finalmente, terminamos hablando del intertexto de esta obra para con otras; de las marcas autorales visibles en ella y de qué otras fuentes artísticas bebe. Esta cuestión no estará ya tan centrada en el cine, pues hemos dedicado gran parte del marco teórico a hablar de ello, sino que se relacionará más con otras artes como la pintura, la escultura, la literatura o la moda.

### **3.2. Análisis fílmico de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!***

#### **3.2.1. Sinopsis y segmentación**

Gloria, una mujer de unos cuarenta años, de clase obrera, trabaja como limpiadora y vive en una casa humilde de un barrio pobre de Madrid con su familia: su marido, Antonio, profundamente machista; sus dos hijos, Toni y Miguel; y su suegra, una mujer de pueblo. Un buen día, en el centro de artes marciales en el que limpia, mantiene relaciones sexuales con un policía, Polo, que va allí a entrenar. Al igual que le sucede en casa, resultan insatisfactorias. Mientras tanto, su marido conduce un taxi en el que conoce a un escritor, Lucas, a quien confiesa haber falsificado unas cartas de Hitler que su examante, una alemana rica, necesitaba para escribir sus memorias.

Ya en casa, Toni, de unos catorce años, intenta buscar ayuda para implicarse en la escuela, pero nadie de la casa puede ayudarle. En su tiempo libre, se dedica a pasar drogas. Antonio, por su parte, llega a casa y solo reclama la cena y que le planchen camisas. Esa misma noche, en una de sus ventas, Toni se fuma su primer porro. En casa, lo vomita sobre su abuela, a la vez que Cristal llama a la puerta. Es la vecina y única amiga de Gloria, que necesita un látigo para uno de sus clientes —es prostituta—. Como recambio, se lleva uno de los tantos palos que la abuela guarda en su armario. Su cliente, que resulta ser

Lucas, le confiesa entonces que solo quería probar el sadomasoquismo para una novela; pero decide cambiarla al ver la posibilidad de que Antonio le falsifique a él también la letra de Hitler.

Llega a casa Miguel, que vuelve de estar con un amigo, con cuyo padre se acuesta. Gloria, es consciente, pero solo le echa la bronca. Cuando Cristal le devuelve el palo, le anuncia que su cliente la quiere contratar como asistente. También se lleva a Miguel un rato a casa, el hijo menor, con la intención de seducirlo —tiene una especie de apuesta con Toni a que no lo consigue— pero solo están en el sofá un rato. Con Antonio en casa, Gloria vuelve a recordarle que necesita dinero entre otras cosas para el dentista de Miguel, pero Antonio dice que le han robado. Así pues, acepta el trabajo de asistente. En el camino ve una rizador de pelo que le gusta.

La abuela y Toni, que acostumbran a pasear y pasar tiempo juntos, encuentran un lagarto al que llaman Dinero y se lo llevan a casa. Allí, Toni mezcla la droga con pastillas que su madre usa para relajarse y a las que, en realidad, es adicta. Gloria y Miguel acuden finalmente al dentista, pero esta no tiene con qué pagarle. Desde el principio, el dentista acosa al niño. Entonces Gloria llega a un acuerdo con él por el cual este lo “adopta”. Sin embargo, a la vuelta Gloria se compra su rizador de pelo. Mientras tanto, el escritor, Lucas, va hasta Alemania en busca de la amante de Antonio para que esta le convenza de falsificar cartas de Hitler otra vez y poder así ganar dinero.

En casa, Antonio no para de escuchar música alemana que le recuerdan a su examante, a la que va a ver esa misma noche y con la que flirtea por teléfono delante de Gloria, que tiene que aguantar callada. Discuten cuando ella no le quiere planchar una camisa y este le da una bofetada. Entonces, Gloria coge la pata de jamón que lleva en la cocina desde hace tiempo y mata a Antonio de un golpe seco, como había aprendido viendo las artes marciales. Decide ir a buscar a sus vecinas, Cristal y Juani, que están juntas y se lleva a Cristal a su casa pretendiendo no saber nada. Allí, “encuentran” el cadáver. Pero la pata de jamón ya está siendo cocinada en un guiso, por lo que la policía no encuentra nada.

Lucas y su mujer, por su parte, esperan en el aeropuerto la llegada de Ingrid, la examante de Antonio, pero ni ella ni Antonio llegan: una se ha suicidado y el otro ha sido asesinado, así que abandonan su plan. Una vez la policía deja de investigar, Gloria decide empapelar toda la casa y darle un nuevo toque, mientras que Miguel le anuncia que se va

con la abuela al pueblo. Vanessa, la hija con telequinesis de Juani, ayuda a Gloria con el empapelamiento de la casa. Finalmente, Miguel y la abuela cogen el autobús y entre llantos, Gloria vuelve a casa. Está sola después del caos. Se asoma por el balcón y mira al suelo, abrumada, pensando en suicidarse, pero entonces ve a su hijo Miguel, que vuelve a casa porque se ha enterado de la muerte de su padre, y cambia de idea: se echan de menos y la casa “necesita un hombre”.

#### – Segmentación - Paradigma de Syd Field

De acuerdo con Syd Field, el siguiente guion podría dividirse de la siguiente manera:

**ACTO I. Planteamiento (del minuto 1 al 30).** Presentación de los personajes principales (Gloria, Antonio, Lucas, Miguel, la abuela, Cristal) y de sus vidas: su trabajo, sus personas y sus roles (impulsivos, estresados, machistas, víctimas, etc.). Presentación del escenario principal, su hogar. Esbozo de cómo es la vida de la protagonista y la de su familia: pobreza, maltrato, drogas, dinámica desestructurada, matrimonio roto, analfabetismo.

**Plot point:** No se presenta de manera clara. Podría tomarse como punto de inflexión las meras situaciones que vive en casa (peleas, sexo insatisfactorio) o que Cristal le ofrezca un nuevo trabajo. Ella está al límite: esnifa pegamento, ve la foto de la ex amante de su marido en su cartera.

**Duración:** del minuto 1 al 26.

**ACTO II. Nudo. Confrontación (del min. 30 al 90; en este caso, del 30 al 70).** Gloria va a su nuevo trabajo. Una serie de eventos agravan su malestar y la van consumiendo: el trabajo es mayor, su marido solo piensa en su ex amante y la trata peor, su familia se va a pique, prostituye a su hijo.

**Puntos de inflexión:** Lucas sugiere a Antonio falsificar la letra de Hitler; él vuelve a flirtear con su ex amante; a Gloria ya no le venden pastillas para relajarse; Antonio va a encontrarse con su ex amante.

**Clímax:** Gloria asesina a su marido.

**ACTO III. Resolución (del minuto 90-120;** en este caso, del 70 al 100): Gloria ha de encubrir correctamente el asesinato. Lo logra. Su marido ya no supone un problema. Sigue sin conseguir pastillas, pero está más sosegada. Ya no grita ni se pelea en casa. Dedicar sus primeros días libres a empapelar la casa y se despide de su familia, que se marcha al pueblo. La vida le da una segunda oportunidad.

### **3.2.2. Contextos clave en que nace el filme**

Para lograr un mejor entendimiento de la técnica y los temas aquí utilizados y narrados, respectivamente, hay que tener en cuenta los contextos en los que nace el filme. Aunque lo hemos tratado con cierto detalle en el marco teórico, cabe mencionar aspectos como la fama de Almodóvar, que tras tres largometrajes a su espalda en este momento era ya bastante importante, lo que le permitía disponer de más medios. No obstante, aún no se había consagrado hasta el punto en que lo conocemos ahora. Por otro lado, encontramos el paso de la Movida a un nuevo horizonte. Nos situamos en 1984 (1982-1983 si consideramos los años de creación de la obra). La Movida Madrileña está viviendo su paso hacia un segundo plano, y Almodóvar busca renovarse. Por su parte, nos topamos con una época llena de inestabilidad política. La Transición y el fin de la dictadura también han dejado estragos. La situación económica y social española en el momento es complicada, y así queda reflejado en esta obra.

### **3.2.3. Aspectos formales de la película. Códigos visuales, musicales y sintácticos. Contar a través de la dirección.**

Esta película de Almodóvar presenta unos códigos visuales comunes y repetidos a lo largo de su carrera en otras tantas obras. Abre la primera secuencia con un plano de situación, algo que se repetirá en numerosas ocasiones para abrir escenas a lo largo de todo el largometraje. Nos presenta la ciudad de Madrid y su parte humilde. Pero estos planos de situación le sirven no solo como introducción a la escena, sino como introducción al entorno en el que viven los personajes (Fig. 23 y Fig. 24).



Figura 23. Primer plano de la película. Plano general de situación.



Figura 24. Último plano de la película. Plano general de situación.

Después del plano inicial, Almodóvar sigue a su protagonista. La dirección, a diferencia de la de sus primeras películas, no es tan estática, sino que cobra más dinamismo. No obstante, no abandona ese modelo clásico, un tanto teatral, en el que son los actores los que realizan toda la acción dentro de un mismo encuadre; frente a una cámara estática que, de manera frontal y en un plano medio largo normalmente, capta todo el movimiento. Nosotros como espectadores estamos, entonces, siendo testigos y observando desde media distancia la escena.



Figura 25. Plano americano frontal estático. Son los personajes los que se mueven dentro del encuadre.



Figura 26. Plano medio frontal estático.

Sucede lo contrario cuando introduce sutiles movimientos de cámara, que suelen referir, en esencia, a paneos o travellings. Estos movimientos siempre van a ser fluidos y nunca bruscos. Es el caso del ejemplo que veremos a continuación en las figuras 27, 28 y 29. En esta ocasión, la cámara se mueve alrededor de los personajes de manera pausada durante la narración de una carta que hace la anciana:





Figuras 27, 28 y 29. Ejemplo de travelling.

Por otro lado, y continuando con los tipos de planos, esta obra presenta una gran cantidad de primeros planos y planos medios-cortos, algo que es posible relacionar con el género al que se adscribe el film. Podría decirse que Almodóvar los utiliza aquí para reflejar el sentimiento de sus personajes; para lograr alcanzar la correcta representación del melodrama. Podríamos poner continuos ejemplos, pues son muchos los planos del film que siguen esta fórmula, incluso cuando la escena no desprende nada de dramatismo, ni el personaje al que se enfoca expresa sentimiento alguno.



Figura 30. Gloria mira al policía desnudo.



Figura 31. Gloria después de haber mantenido relaciones sexuales con el policía.



Figura 32. Vemos por primera vez al escritor, Lucas.



Figura 33. El psiquiatra habla con el policía de manera desenfadada.

Además, en el segundo plano mostrado anteriormente (véase Fig. 31), realiza algo que también repite a lo largo de toda la obra, y que es utilizar la puesta en escena en profundidad y la profundidad de campo para colocar a varios personajes en un mismo encuadre y jugar con el espacio.



Figura 34. Gloria dobla calcetines mientras Antonio ve la televisión y habla por teléfono con su ex amante.



Figura 35. Juani y Cristal con Vanessa de fondo.

Es un recurso que le sirve, además, para reflejar el pequeño espacio de las habitaciones y generar una sensación de agobio al espectador. Ocurre mucho, por ejemplo, en las escenas rodadas en el interior del baño, la cocina o el salón, donde a menudo parece que no caben más de dos personajes de pie juntos.

Almodóvar introduce, por otro lado, algunos planos subjetivos que sirven para que nos veamos inmersos directamente en la tensión de la acción en algunos momentos. Sobre todo, en esta película, el director nos pone en los ojos del lagarto de la abuela. No obstante, también hace uso de estos planos en otras ocasiones, aunque de manera muy sutil, sin que apenas se aprecie la ruptura de la cuarta pared dada la naturaleza de su realización.



Figura 36. Primero, Almodóvar nos muestra a través de qué veremos.



Figura 37. Vemos a través del lagarto, que está entre ellos dos, como Antonio pega a Gloria.



Figuras 38, 39 y 40. El lagarto se para a mirar a los policías y echa a correr en un plano subjetivo hasta ser aplastado.



Figura 41. Antonio, asesinado.



Figura 42. Pasamos a ser el muerto, nos fotografían.



Figuras 43, 44, 45. También estamos dentro del frigorífico, del horno o de la lavadora.

En cuanto a la **altura de los planos**, Almodóvar suele centrarse, como ya hemos visto, en planos a la altura de la mirada de los personajes (la mayoría de las figuras anteriormente expuestas corresponden a este tipo de situación). No obstante, de vez en cuando introduce algunas posiciones de cámara que dan como resultado llamativos planos cenitales, picados o nadir (véase Figura 37). Por su parte, respecto a la **angulación** de la cámara, cabe destacar el único plano holandés que encontramos en el filme (véase Figura 42). Los dos planos picados aquí debajo, logran transmitir al espectador, por ejemplo, esa sensación de fragilidad del momento; de aquello inferior. Sirven al cineasta para mostrarnos y hacer que nos llegue mejor el dolor y la vergüenza de sus personajes.



Figura 46. Gloria esnifando pegamento, sola, en casa.



Figura 47. Gloria yendo a su nuevo trabajo.

Por su parte, encontramos un plano contrapicado que destaca de los demás, aquel en el que Lucas y Antonio debaten sobre la posibilidad de un negocio.



Figura 47. Antonio y Lucas hablando de negocios en el bar.

Este plano dota de importancia la conversación que mantienen. No es una conversación de bar cualquiera, sino que busca generar una sensación de grandeza al colocar a los sujetos en una posición aparentemente superior con respecto al espectador, eliminando de esta manera el espacio del espectador para poder cuestionarlos o para juzgar la situación. Este no puede, al contrario que anteriormente, juzgar lo que dentro ocurre.

Además, Almodóvar realiza en este plano algo muy curioso, y es el hecho de que las personas fuera del bar, al otro lado del cristal, siguen con la mirada, como si de un partido de tenis se tratase, lo que van diciendo los personajes. Nosotros somos ellos, el público que sigue la conversación de dos desconocidos. Almodóvar rompe la cuarta pared, de nuevo, de manera asombrosa y sutil no gracias a los personajes principales, sino al público presente en la escena, que en cierta manera nos está reflejando a nosotros. Esto recuerda a la inesperada manera en que Woody Allen ha roto la cuarta pared siempre que lo ha deseado; por ejemplo, en películas como *Annie Hall* (1977) o la más reciente *Rifkin's Festival* (2020). Almodóvar, en cierto modo, nos incluye a nosotros en la escena y nos tacha de “cotillas”.

En cuanto a las **composiciones fotográficas**, Almodóvar suele respetar la regla de los tercios y coloca los elementos de interés donde deben estar para llamar la atención del espectador. De igual forma, muestra horizontes rectos en sus encuadres. Es de mencionar, en este caso, que el cineasta recurre muchísimo en esta cinta a la colocación del elemento principal del relato en el centro de la composición, dotándolo de plena atención.

Por otro lado, y si se vuelve atrás para ver las distintas figuras presentadas, las composiciones no causan, en la mayoría de los casos, precisamente tranquilidad. Si bien continúan con lo establecido por la regla de los tercios y mantienen otra serie de normas (horizonte, aire, mirada), las composiciones en esta obra presentan en su mayor parte un gran dinamismo al estar repletas de objetos y elementos importantes en ellas. Es uno de los efectos principales que genera el barroquismo de las casas y los lugares en los que se rueda la película, así como de que en un mismo plano aparezcan tantísimos personajes, normalmente impares.

Almodóvar logra en varios momentos de la película agobiarnos con este dinamismo de la imagen. Retrata bien la angustiada situación de vivir con cuatro personas en una casa pequeña; nos hace entender por qué la abuela se quiere ir a pueblo; y, sobre todo, nos manda mensajes acerca del estado de los personajes a cada momento. La figura 48, por ejemplo, nos muestra una composición recargada de objetos que hacen que perdamos en más de una ocasión el foco de atención (la actriz). La figura 49, por su parte, muestra la casa de Gloria que, tras asesinar a su marido, se muestra como un lugar sosegado y vacío de distracciones en una composición muy simple. Finalmente, encontramos la figura 50, único paisaje de Madrid que Almodóvar ensalza porque se asemeja al pueblo, a donde desea ir la abuela. Nos transmite a través de una composición con apenas dos colores y muy sencilla, una sensación de paz y nos convence de que lo natural es lo agradable.



Figura 48. Ingrid en su casa.



Figura 49. Casa de Gloria tras asesinar a Antonio.



Figura 50. La abuela y Toni paseando.

Destacan además en esta obra, algunos planos de mayor complejidad; basados en puntos de vista diferentes, reflejos o cristales. En algunos casos, son estéticamente atractivos (véase la figura 51) y sirven al director para mostrar de una manera elegante e implícita una situación; en este caso, una escena de sexo. Es también el caso de los planos en los que seguimos, un tanto a modo de espías, a la protagonista desde fuera o dentro de una tienda.



Figura 51. Gloria manteniendo relaciones sexuales.



Figura 52. Gloria y a Juani pasean y charlan.

Pero merece la pena que nos detengamos en una de las secuencias finales, donde sucede algo distinto y maravilloso.



Al despedirse de su familia y volver a su piso sola, la protagonista rompe a llorar. La cámara se sitúa entonces justo frente a ella, un poco en contrapicado y centrándola en el marco, y un travelling de retroceso la mantiene en el centro y la acompaña en su vuelta a casa, mientras ella camina sin cambiar de posición durante unos minutos.

Almodóvar, además, a fin de añadir dinamismo y emoción al momento, hace uso de una cámara en mano muy obvia que, junto al movimiento de la actriz, nos hace simpatizar más fácilmente con su sufrimiento. Se genera un plano con un movimiento muy brusco y marcado, disonante respecto al reflejado en el resto de la película.

Figuras 53, 54 y 55. Gloria vuelve a casa después de dejar a Toni y a la abuela en el autobús.

En cuanto a la **fotografía**, destacan varios aspectos. Pese a ser notorio que estamos ante un film propio de Almodóvar, *kitsch* y rocambolesco, asistimos por primera vez a una fotografía más neutra, más oscura. Él mismo lo confesaba a Strauss (1995: 66) cuando explicaba que “la fealdad de la película, la falta de brillo es un poco el reflejo de la absoluta fealdad en la que viven estos personajes [...] ¿Qué he hecho yo para merecer esto! es mi única película en la que todo lo que se ve tienen una intención naturalista”.

Por un lado, la paleta de colores está compuesta, en esencia, por tonos grises en el exterior y colores apagados —ya no estamos en una época de euforia; ahora se retrata una dura realidad, y el pasaje así lo acompaña—. Incluso si la presencia de colores es basta en muchas ocasiones pues, recordemos, sus decorados son barrocos, los colores no poseen ya tanta vivacidad. ¿El motivo? De acuerdo con Strauss (1995: 66), “esta aspereza visual tiene la fuerza de una denuncia social”.

Los interiores destacan por su iluminación en clave baja durante la mayoría del tiempo y por colores, de nuevo, apagados. Aunque estos colores sigan siendo, por ejemplo, rojos (colores y gamas que suelen ser habituales en los filmes de Almodóvar), no se hayan aquí tan saturados como en otras de sus películas. La luz, en general, suele ser natural o pretende no declararse artificial, continuando con la tradición neorrealista. Sin embargo, el carácter melodramático de la obra lleva en algunos casos al director a aplicar grandes contrastes que generan fuertes sombras y a acercarse a unos matices, aunque pueda no parecer coherente, fantasiosos mediante el uso de luces artificiales. Es el caso de la luz rosa que entra por la ventana de la cocina, sin explicación alguna, durante la noche y que está presente de manera intermitente, siguiendo el ritmo de la acción, cuando Carmen mata a Antonio.



Figura 56. Gloria cocinando.



Figura 58. Gloria oliendo detergente.



Figura 59. Contraluz



Figura 60. Contrastes y luz fuerte al final de la obra.

Por su parte, los **códigos musicales** resultan aquí, al igual que en el resto de la filmografía de Almodóvar, de suma importancia. La película comienza con la introducción del tema principal de la banda sonora, compuesta por Bernardo Bonezzi, acompañada de un ligero ruido ambiente, y los temas aquí presentes seguirían, el esquema de las bandas sonoras clásicas: “La banda sonora comienza cíclicamente como termina” (Holguín, 2006: 217). De acuerdo con Holguín, de todos modos, Bonezzi y su música representan “la innovación dentro de la escala musical de las bandas sonoras” (2006: 210). Holguín habla acerca de este compositor como el “heredero de la vanguardia musical” (2007: 214) y es que, en este caso, se inspira en autores como Nino Rota o Bernard Herrmann y realiza en base a ellos un collage de melodías que resultan variopintas y mezclan lo clásico y lo vanguardista.

No resulta necesario, por ejemplo, leer ningún estudio para transportarnos a la Italia más folclórica cuando escuchamos su música y es que, en línea con Holguín (2007: 217), temas como el principal contienen claramente una influencia italiana tomada de Nino Rota, que aludiría a la música popular italiana y, a su vez, a lo pobre del entorno de los personajes. Otras influencias, como decíamos, las tomaría por su parte de Herrmann. Concluye Holguín que las características musicales de la banda sonora de esta cinta logran que el film adquiera unos elementos de gran fuerza. Así pues, cuando escuchamos esa música clásica y trágica, pero tratada de forma electrónica, en la angustiada escena de Gloria caminando sola y llorando (en la que Almodóvar silencia completamente, además, cualquier otro sonido ambiente), logramos sumergirnos más aún en su pesar y agonía.

Continuando con los códigos musicales, Almodóvar ha acostumbrado a realizar algo en varias de sus películas que llama bastante la atención: el doblaje de algunos de sus actores. Esta práctica resulta habitual en todos los largometrajes que se ruedan para solventar imperfecciones técnicas de sonido en el momento de su registro directo, pero si



bien Almodóvar se ha pronunciado varias veces acerca de este tema, diciendo que es un recurso que odia y que solo le sirve para poner parches o hacer más inteligible una narración (Almodóvar, 2012), periodistas y críticos como David Carrón lo definen como un “recurso estético repetitivo en el cine de Almodóvar” (2013).

Sea como fuere, es cierto que Almodóvar dobla aquí a algunos de sus personajes también. Por ejemplo, lo encontramos en los casos de Miguel, el hermano pequeño; o de Polo, el policía; y en algunos casos incluso de Lucas, el escritor, o del hermano del escritor. En muchas escenas del film, queda claro que estos personajes están doblados, en lo que acaba resultando una semejanza o acercamiento al doblaje del cine americano clásico pues, además, las voces y la manera de hablar de estos personajes acaba siendo parecida a la de los doblajes de películas americanas antiguas.

Los diálogos, por su parte, al igual que la mayoría de los sonidos de la película, se generan sobre las imágenes que capta la cámara y muy pocas veces se deja espacio al fuera de campo para introducir sonidos, produciendo así también que el entendimiento del espacio que tenga el espectador sea únicamente el que visualiza y no permitiéndole sentir que está en un espacio más amplio.

Finalmente, encontramos los **códigos sintácticos**. Respecto al montaje, llevado a cabo de por José Salcedo, podemos observar varias cosas. Comienza la película directamente con una carátula con el nombre del director y de la productora y, a continuación, por corte directo comienza el filme que, durante los primeros minutos, intercalará imágenes de la película con unos extravagantes créditos. En este caso, el montaje no busca sino llamar la atención y, de hecho, en este caso, nos cuesta meternos en la narración, pues los cortes enlazan escenas reales con cartelas llamativas que no aportan a la narración.

Una vez los créditos terminan, comienza lo que será la narración de manera más fluida. En ella, podemos observar un montaje narrativo y lineal que busca pasar desapercibido; hacer que el espectador no se dé cuenta de la discontinuidad propia del cine, y que observe la película de la manera más natural posible. Toda la película se realiza con transiciones por corte directo de una secuencia a otra. El cambio de color o iluminación entre una y otra es mera casualidad, aunque sí sirve para guiarnos cuando hay un cambio de escenario y nos muestra cómo ocurren paralelamente las vidas de los

distintos personajes. Mientras Gloria está en la casa, por ejemplo, su marido está trabajando en el taxi.

No encontramos tampoco ningún tipo de fundido al final de la película, que termina con un corte brusco entre una imagen de Madrid y una cartela llamativa con las letras “fin”. Sin embargo, sí se realiza en ocasiones en el film un encadenamiento de planos; como los que pasan de un plano a otro de Madrid. No hay, por tanto, elementos visuales similares que sirvan para encadenar secuencias ni fundidos que sirvan como elementos estéticos o narrativos; únicamente aquellos que funden dos planos. Los cortes se realizan por la propia naturalidad de la escena; por el movimiento de los personajes; y buscando representar del modo más afín posible cómo nosotros percibiríamos esa realidad.

### **3.2.4. Elementos formales del relato**

#### **3.2.4.1. Estructura**

Como hemos podido comprobar en la segmentación del relato, la estructura de este guion sigue un modelo clásico. Podríamos afirmar que sigue la estructura clásica aristotélica, donde podemos identificar de manera fácil el planteamiento, nudo, clímax y desenlace.

Si bien cuesta un poco definir el primer punto de inflexión (y, por tanto, el paso del primer al segundo acto), el planteamiento o Acto 1 realiza una introducción a casi todos los personajes importantes: Gloria, el policía, Antonio, Lucas, la abuela, Toni, Juani y Vanessa aparecen, por ejemplo, durante los 10 primeros minutos del largometraje. En cada caso, su aparición nos aporta información no solo sobre ellos, sino sobre el entorno; sobre el lugar y el momento en el que se desarrollará la acción. Además, el primer acto sirve, y aquí se ejecuta de manera correcta, para dejar claro al espectador el género y el ritmo en el que se enmarca el largometraje. En este caso, desde el principio nos queda claro que estamos ante un drama con unos toques un tanto surrealistas y cómicos que nos harán reír sin huir de la fea realidad que se nos presenta. Por último, presenta el gancho. No solo la protagonista trabaja limpiando un gimnasio de artes marciales, sino que, en cuestión de tres minutos, se presenta una situación que solo nos generará más intriga: mantiene sexo de manera un tanto peculiar con una persona con la que no ha hablado ni una vez para que, casi instantáneamente, descubramos cómo es su vida real.

Se presenta, por tanto, el conflicto que, de manera sutil, reconocemos que es que debe solucionar su vida, porque es imposible continuar así. El punto de inflexión que nos lleva al segundo acto es lo que resulta más difícil de reconocer, pues son una vorágine de sucesos los que llevan a Gloria a comenzar su proceso de liberación patriarcal y obrera. Podríamos considerar que, tras la presentación de estos personajes, comenzaría el segundo acto, poniendo el punto de inflexión en el primer encuentro de Gloria con su marido; la primera vez que esta aparece en casa.

El relato presenta, además, una serie de acontecimientos que se desarrollan de manera continua, como en una historia clásica. Durante el segundo acto, se van sucediendo una serie de eventos y situaciones que intensifican el conflicto y no hacen más que cargar de motivos el relato y hacerlo llegar de manera exponencial al tercer acto. Cada vez los problemas son mayores; cada vez Gloria está más harta y calla menos. Su vida comienza a cambiar al inicio del segundo acto, cuando tendrá que empezar a afrontar más y más situaciones difíciles: trabajar más, soportar a su marido, sacar a su familia adelante. El segundo punto de inflexión, que hace que se inicie la crisis que desencadenará en clímax, podría considerarse el momento en el que Antonio retoma el contacto con su ex amante. Gloria se harta de soportar el descaro y lo mal que la trata y se enfrenta a él negándose a plancharle la camisa. Esto desemboca en una fuerte discusión y en el asesinato de Antonio; el clímax de la película y el giro argumental más grande que esta presenta.

El tercer acto llega de manera clara. Gloria tiene que evitar ser acusada de asesinato, cosa que consigue fácilmente, y los conflictos no solo de ella, sino de todos los personajes secundarios (a quienes se les da mucha importancia), se solucionan: ella por fin deja de ser maltratada, la abuela consigue irse al pueblo con el nieto y Cristal encuentra el amor. De acuerdo con Holguín (2006:241), la presencia de tantos personajes y la acumulación de sus historias es lo que hace que el ritmo de la narración se vea, en ocasiones, modificado. La resolución para Gloria, por su parte, llega finalmente con el regreso de su otro hijo, Miguel, con el que convivirá a partir de ahora.

#### **3.2.4.2. Escenarios y personajes**

*“La interpretación de Carmen Maura está muy en la línea de esas amas de casa tipo Ana Magnani o Sofía Loren, gritando todo el tiempo, despeinadas, con miles de problemas a*

*su alrededor. De algún modo es como mi versión del neorrealismo, puesta al día*” (Almodóvar, 1995:60).

Los personajes de esta película se repiten a lo largo de la trayectoria de Almodóvar y resultan de sumo interés para la comprensión de lo que aquí se busca manifestar y reivindicar.

Empezamos por Gloria, que es una mujer que trabaja de limpiadora en un gimnasio y que, aparte de ser ama de casa, tiene que aceptar trabajos extra limpiando también para otras personas. De mediana edad, está casada con un marido machista y tiene dos hijos de catorce y doce años; el primero vende droga y el segundo se prostituye. Viste de manera pobre y anticuada (“los trajes que lleva Carmen maura [...] o bien pertenecían a mis hermanas, o bien a las vecinas de mis hermanas” Almodóvar (1995:67)), y es adicta a los Minilip —medicamento a base de anfetaminas que hasta los años 80 pudo conseguirse en España sin receta—, e intenta liberar su estrés con todo lo que puede, incluso esnifando pegamento o detergente. Es la clara representación de la mujer sin estudios ni futuro, proletaria, sin casi poder llegar a fin de mes, y sin nada bueno en su vida. Una mujer de fuerte personalidad que, de acuerdo con Holguín (2006: 238), manifiesta la intención de Almodóvar de realizar un “alegato feminista”

Antonio, por su parte, es el marido de Gloria. Trabaja de taxista y mientras está en casa no hace nada más que descansar, comer y beber. Maltrata a Gloria, a la que tiene como su sirvienta. Son el claro ejemplo de familia machista española en la que la mujer ha estado supeditada al hombre durante mucho tiempo. Además, no la quiere. De acuerdo con Varederi (1996: 160), este personaje, obsesionado con el periodo en el que trabajó en Alemania, le sirve a Almodóvar para ridiculizar precisamente la nostalgia del español que emigró para trabajar en los sesenta al país germano.

Otro personajes es Lucas, el escritor fracasado que vive con su mujer en un matrimonio también roto. Es un hombre pretencioso y sin mayores aspiraciones en la vida. Y está, igualmente, la abuela de los hijos de Gloria, que se dedica a vivir en casa de su hijo Antonio, y de la que Almodóvar asegura que “(el personaje de Chus Lampreave) está inspirado en mi madre y todo lo que dice son frases que yo le he oído” (1995: 67). A la abuela no le gusta Madrid, es infeliz en la capital, y su único deseo es volver al pueblo. Representa ese éxodo rural forzado. Se dedica a pasar el tiempo con su nieto mayor, con quien va al cine, de paseo, e incluso con sus amigos. En casa no es más que una carga y

tiene poco más que el rol de niña pequeña. Es buena de corazón, pero también un desastre y más que facilitarle la vida a Gloria, se la complica. Siempre va vestida de luto.

Cristal, por otro lado, es la vecina y amiga principal de Gloria. Es prostituta y parece gustarle su profesión. Es libre, pero también vive por y para los hombres. De hecho, su vida se soluciona cuando encuentra a uno. Y Juani es su otra vecina. Vive sola con su hija, Vanessa, desde que su marido la abandonó. Maltrata a su hija, que tiene poderes de telequinesis y la educa de manera dictatorial.

Los hijos de Gloria son Toni y Miguel. Toni es el mayor, y refleja la realidad de muchos niños que crecen marginados por la sociedad, en barrios pobres y sin una familia a la que acudir por más que quieran. Es bueno, pero se dedica a vender droga, y finalmente se va con la abuela al pueblo a trabajar y deja los estudios. Miguel es el hijo mejor, la segunda oportunidad de Gloria. Se ha prostituido durante bastante tiempo pese a su corta edad, pero ahora puede vivir otra vida con su madre.

Todos estos personajes, en suma, suponen un buen reflejo de la España marginada, la proletaria, la que pasa el día trabajando y no llega a fin de mes. “Yo creo que es muy importante no olvidar la clase social a la que perteneces y en la que has nacido”, confesaba Almodóvar cuando hablaba de esta película con Frédéric Strauss (1995: 56). Y es que no solo hace uso de sus personajes para lograr esta representación exacta, sino que los espacios y los escenarios le ayudan.

Por un lado, tenemos el escenario principal, el Madrid de la clase obrera, el lugar que Franco destinó para el proletariado y que, en realidad, en palabras del propio director, resultaron lugares “invivibles” (1995: 67). En estas zonas, Almodóvar basó todo el argumento de la película. Pero, además, y como se ha dado en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera, la creación de decorados le ha servido enormemente para enriquecer la trama. Por su parte, confía mucho y trabaja, como siempre, en el diseño de unos decorados *kitsch*, barrocos, recargados y hasta con un punto hortera, que den a la narración el toque *camp* que tanto busca. Además, como hemos visto, esta obra expone también el contraste claro entre lo rural y lo urbano, y lo que supone a la gente.

### **3.2.4.3. Tiempo cinematográfico**

El tiempo cinematográfico, aquel en el que transcurren los hechos de la película, es en este film casi lineal y presenta un inicio y un final claro. El tiempo fílmico, por su parte,

no coincide, como suele ser habitual, con el tiempo real. Igualmente, sigue un esquema vectorial que narra cronológicamente y de manera ordenada y homogénea la historia hacia delante. No presenta esta narración *flashbacks* o *flashforwards*, y, por lo general, Almodóvar hace uso de la elipsis como recurso para hacer avanzar la historia de manera paulatina y sin que el espectador se dé cuenta.

El ritmo, por otro lado, es casi siempre el mismo, dinámico, para mostrar el transcurrir de los días. No obstante, hay algunas secuencias en las que el cineasta alarga el ritmo, lo ralentiza, como sucede con la escena final en la que Gloria camina hacia casa desconsolada, que se hace más lenta que el resto. Almodóvar usa esto como elemento narrativo para expresar y hacer sentir al espectador una cosa u otra según le interesa en cada momento.

#### **3.2.4.4. Narración: Estilo y manera de contar al espectador una historia**

La historia aquí presente está contada a modo de narrador invisible. No hay una voz en off ni un narrador que nos cuente los acontecimientos. Como guionista, Almodóvar ha desarrollado la historia para que sea mostrada y vista por el espectador tal y como sucede. No obstante, los personajes de esta obra lanzan comentarios al aire como si alguien les estuviera escuchando. Continuando con la tradición teatral, sus personajes expresarán en voz alta, como si se dirigieran a un público, algunos pensamientos. A través de los diálogos es de donde extraemos más información acerca del estado de los personajes.

#### **3.2.5. Intertexto o marcas autorales visibles en esta obra**

Para terminar este análisis, nos detendremos aquí en comentar el uso que hace Almodóvar de referencias a otros textos (cine, literatura, música) en su película. Bien sea por tributo, bien por darnos a conocer sus gustos, durante esta obra el cineasta introduce varias referencias de diversa naturaleza mediante las cuales pone de manifiesto su pasión y conocimiento de los artistas a los que homenajea.

Empezamos comentando lo que Holguín (2006: 210) expone como uno de los “momentos más logrados del cine almodovariano”. Se trata del homenaje, un tanto satírico, a Miguel de Molina<sup>6</sup>, cuya copla *La Bien Pagá*, interpretan Fabio McNamara y

---

<sup>6</sup> Miguel de Molina fue un cantante de copla nacido en Málaga en el año 1908. Comenzó su carrera en España, donde enseguida se hizo muy popular. Sin embargo, la llegada de la Guerra Civil y de la dictadura franquista hicieron que se exiliara en 1942 a Buenos Aires, dada su condición de republicano y homosexual.

el propio Almodóvar haciendo un cameo en un escena. Teóricamente, la abuela está viendo por la televisión este espectáculo que, como decimos, si bien homenajea al cantante y a la canción, lo hace desde un punto de vista particular: Fabio McNamara travestido de mujer, unas actuaciones *camp* y un escenario hortera y recargado. Los gestos, las miradas y toda la actuación son insólitas y resultan, a la vez, muy cómicas.



Figura 61. Enlace al clip La Bien Pagá - Almodóvar

Por otro lado, esta escena resulta un anacronismo. Almodóvar se lleva esta canción a su terreno y la interpreta en un escenario completamente distinto al original, que data de 1952, cuando se estrena la película *Esta es mi vida* (Ramón Vinyoly). Además, si nos fijamos bien, inserta en el lado izquierdo del encuadre los pósteres de sus anteriores películas (*Pepi, Luci, Bom; Entre Tinieblas*, etc.)



Figura 62. Fotograma de la actuación original. *Esta es mi vida* (Román Vinyoly, 1952). Elementos del flamenco y tono serio.

---

Allí protagonizó *Esta es mi vida* (Ramon Vinyoly, 1952), la película de la que se extrae la representación original de *La Bien Pagá*.



Figura 63. Reinterpretación de Almodóvar. Elementos rocambolcosos y *kitsch*.



Figura 64. Fotograma de la reinterpretación.



Figura 65. Fotograma original.

Además, al igual que ha sucedido en otras de sus películas como *Matador*, donde realizaba un homenaje a *El imperio de los sentidos* (Ōshima, 1976), pareciera que el cine oriental o japonés también encuentra su lugar en esta película. Bien sea a modo de guiño, o bien por casualidad, la trama gira en gran medida entorno a la práctica asiática que realizan en el sitio al que Gloria va a limpiar y de la que aprende, a base de observar, cómo matar a su marido con una pata de jamón. Almodóvar logrará, así, unir el equipamiento que utilizan en un arte marcial, con algo tan español como es una pata de jamón.



Figura 66. Fotograma de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*



Figura 67. Fotograma de *Ran* (Akira Kurosawa, 1985)



Con *Carrie* (1976) ocurre lo mismo. De acuerdo con Méjean (2006: 32) y, en realidad siendo bastante evidente, Almodóvar incluye en esta cinta una referencia a la película mencionada al introducir a un personaje secundario pelirrojo que tiene telequinesis, como la protagonista que interpretaba Sissy Spacek en el film de Brian de Palma. Aunque esta no es la única película de Palma en incluir este elemento argumental (el director norteamericano también lo presenta en su film *Fury*, de 1978).



Figura 68. Fotograma de Vanessa, la niña con telequinesis de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*



Figura 69. Fotograma de *Carrie*.

Hay otras referencias cinematográficas aún más directas. Prácticamente al comienzo de la película, por ejemplo, la abuela habla con su nieto para que le escriba una carta. Este, que es aficionado como su padre a imitar tipografías, le escribe una carta con la supuesta letra de Grace Kelly, cuya firma aparece en un periódico de la abuela. A esta le hace ilusión que sea igual. Por otra lado, Miguel, el hermano pequeño, se acuesta tarde una noche por estar jugando con un zootropo, uno de los primeros juguetes ópticos y precedentes del cinematógrafo. Igualmente, encontramos el paseo de la abuela y Toni al cine, a donde van a ver *Esplendor en la hierba* (Elia Kazan, 1961), en una reposición de la misma. La propia abuela desea marcharse de Madrid y habla de “montar un rancho como en la película”. Todas este tipo de referencias se suceden a lo largo de la cinematografía de Almodóvar y, en general, resulta interesante ver cómo el cineasta nos muestra una parte muy cinematográfica de sí mismo a través de su obra.

Finalmente, y resultando lo más evidente de todo, encontramos el asesinato de Antonio por parte de Gloria con una pata de jamón. Esta parte, una de las más esenciales de la obra, está en realidad basada fielmente en el relato corto *Lamb to the Slaughter* (1953) de Roald Dahl. Traducido como *Cordero asado*, es una historia que ya sirvió a Hitchcock en un episodio de su serie Alfred Hitchcock Presents, y en el que Roald Dahl plantea el relato de un hombre asesinado por parte de su mujer embarazada cuando esta se entera de que le va a dejar. En un ataque de ira, la mujer agarra una pata de cordero

congelada y lo asesina, y luego abandona la cocina y sale a dar una vuelta. Al volver, alerta a la policía y finge no saber nada, para finalmente resolver los investigadores que alguien le habría atacado con algo metálico. Al final, policías y asesina cenan juntos la pata de cordero con la que ella mató al marido.

#### 4. Conclusiones

La presente investigación nace de ciertas inquietudes que dan paso a la formalización de unos objetivos y unas cuestiones clave. Decidida la línea de investigación a la que este trabajo de fin de grado se adscribía, la del análisis fílmico, se procedió a elegir un tema concreto.

Tras un primer proceso de reflexión, se concluyó que la investigación se realizara en base a un análisis fílmico de una película de Pedro Almodóvar, con la intención de que esto nos permitiera, además, hablar sobre su trayectoria cinematográfica. Su amplia filmografía supuso entonces un catálogo inmenso de géneros, relatos y narrativas. Esta decisión se acotó en base a cuál se deseaba que fuese el principal tema de este TFG: el papel de la mujer y el melodrama en la cinematografía almodovariana. Para ello, se decidió generar un marco teórico que nos sirviera de introducción a su obra *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*; película que, efectivamente, sería útil más tarde como fuente de ejemplos y argumentaciones sobre los dos temas anteriormente mencionados.

El marco teórico del trabajo, por un lado, nos ha servido, en esencia, para comprender mejor las cuatro décadas de trabajado cinematográfico del cineasta. Para poder resolver las cuestiones principales, resultó muy útil recabar información acerca de los referentes que Almodóvar había tenido presentes a lo largo de su crecimiento como cineasta. Douglas Sirk, R.W. Fassbinder, Hitchcock,... Todos a su manera habían conformado la manera de hacer cine de Almodóvar: melodramática, satírica, independiente. Pudimos observar entonces cómo, de acuerdo con la etapa en la que nos encontrábamos, Almodóvar fue evolucionando como cineasta. Se refinó sin abandonar sus orígenes, entremezcló y se atrevió con nuevos géneros o tomó y abandonó corrientes sin perder nunca su esencia.

Aclarado lo anterior, dimos paso entonces a definir las características esenciales de su cine; que incluían, por supuesto, el melodrama y la presencia de la mujer junto a otras características que acompañaban a los anteriores y los definían en un marco concreto, como lo *kitsch*, que dota de un cariz grotesco sus relatos. Esta manera de actuar *camp* y *kitsch*, por su parte, ha servido tradicionalmente para desafiar a los sectores más conservadores (Varderi, 1996) y sirvió a Almodóvar desde sus inicios para regalar a la sociedad un retrato nuevo y fresco. El melodrama, unido a los dos conceptos anteriores le

permitió ofrecer obras alocadas con un trasfondo increíblemente profundo y humano. Y es que, ya lo alegaba Méjean (2007: 165), “la fuerza de Pedro Almodóvar reside sin duda en el hecho de haber sabido, mejor que nadie, hacer que todas estas lágrimas resulten creíbles y conmovedoras, sin caer en el pathos o en lo ridículo”.

Pasamos a realizar en las siguientes páginas, previo al análisis de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, una lectura acerca del papel de la mujer en el cine de Almodóvar. ¿Por qué son el eje de su cinematografía? ¿Por qué sus representaciones han marcado la diferencia? Estas mujeres, comúnmente apodadas “chicas Almodóvar”, eran aquellas obreras, trabajadoras y luchadoras que, sin embargo, eran a la par débiles y sufrían por amor. De *Julieta* (Almodóvar, 2016), por ejemplo, el cineasta norteamericano John Waters diría que “si Hitchcock hubiera entendido de verdad a las mujeres, habría podido rodar este melodrama serio y apabullante sobre el deseo femenino y la soledad” (Martínez, 2019). Almodóvar, en este sentido, está más que consagrado a nivel internacional como uno de los cineastas que mejor ha retratado a la mujer en pantalla: dotándola de libertad, exponiendo sus conflictos diarios, hablando de sus sentimientos; haciéndola luchar.

Tras incluir brevemente los contextos en los que nace el cine de Almodóvar, procedimos a explicar las consecuencias del uso del melodrama en estas narraciones que, como vimos, derivaban en ocasiones en fenómenos como la romantización de la violencia. Y una vez finalizado el marco teórico, nos centramos en profundidad en el análisis fílmico exhaustivo de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, con el propósito de esclarecer las dos cuestiones clave del trabajo: cómo se utiliza y qué consecuencias tiene el melodrama almodovariano en la narración, y cómo es representada la mujer. Asimismo, se ha analizado, por supuesto, toda la estructura cinematográfica del filme y se ha ejemplificado lo expuesto anteriormente: diálogos y personajes trágicos pero cómicos; “chicas Almodóvar” rotas por amor, pero que salen adelante; planos y ángulos melodramáticos; etc.

Siguiendo, en esencia, el modelo de análisis de Sánchez Noriega (2006), generamos, en el capítulo de análisis del film, una sinopsis y una segmentación que, junto a un pequeño contexto, ayudaran al lector a conocer la obra y sus divisiones por actos para, a posteriori, organizar el análisis entre los aspectos formales de la película y los elementos formales del relato. Descubrimos entonces la manera que tenía Almodóvar de narrar mediante la dirección, introduciéndonos en el mundo del protagonista, dejando que fuese

este quien (principalmente) se moviera por el encuadre, generando un dramatismo exacerbado a través de unos primeros planos un tanto trágicos, brindándonos distintos puntos de vista a través de la cámara, modificando el espacio y la altura de los planos según quisiera hacernos sentir o regalándonos colores y músicas vivas, pero dolorosas.

Por otra parte, aprendimos que, mediante una estructura de guion clásica, Almodóvar escapaba a los convencionalismos y dotaba al relato de una intensidad superior. Los escenarios y personajes, por su lado, tan pintorescos como humanos, generaban en el relato una comicidad, y a la vez una tragedia, que nos hacían sentir un tanto culpables. Vimos representados temas y características en el relato como la mujer y el maltrato que sufre; el sexo insatisfactorio; la pederastia de quien acoge en casa a un niño solo para mantener relaciones con él; el retrato de la sociedad española, religiosa, pueblerina y tacaña, con ancianas que prefieren encomendarse a un santo para que encuentre algo antes que buscarlo; referencias cinematográficas, que incluyen zootropos, a Grace Kelly o películas como *Esplendor en la hierba* (Elia Kazan, 1961); el conflicto urbano-rural, que tiene deseando a la abuela montar un rancho como en la película anterior; el analfabetismo; el machismo de quien se atreve a atestiguar que “a las mujeres no hay quien las haga quedarse en casa” y que “el que manda soy yo”; el fracaso de los hijos; o Madrid, que suele presentarse en numerosas ocasiones abriendo con un plano las escenas. Hemos descubierto y constatado entonces que estas dinámicas y representaciones se han ido repitiendo a lo largo de su carrera cumpliendo con aquel reciclaje de historias.

Pero no se trata solo de un reciclaje de sus historias, sino de la Historia. La manera que tiene Almodóvar de dirigirse al espectador, repleta de numerosos homenajes a la cultura y a otros autores, resultó novedosa al nacer bajo un panorama cinematográfico castizo y represivo. Como constataba Varderi (1996, 112): “El español es propenso a la juerga, el derroche, la sensualidad y el pitorreo, férreamente dosificados durante el franquismo [...] España vivió una modernidad cinemática mutilada en sus zonas más estimulantes: las maneras de amar y de pensar”. Esta novedad continúa hoy día siendo, en cierto modo, revolucionaria.

Respecto al cumplimiento de las hipótesis contempladas al comienzo del trabajo, se considera que estas han sido resueltas correctamente. Primeramente, se ha generado un análisis cinematográfico completo que nos ha abierto las puertas a ejemplificar y reflexionar acerca de la mujer y la manera de hacer cine de Almodóvar de forma amplia,

incluida la cuestión del melodrama. Ha quedado constatado, por ejemplo, que Almodóvar siempre ha dotado de espacio, y no solo en estas película, sino en su mayoría, a la mujer, así como al sufrimiento con el que viven en numerosas ocasiones. Avalada esta hipótesis por numerosos expertos en su cinematografía, resulta además obvio que gran parte de los temas que conciernen al director están relacionados con la mujer. Sea de manera feminista o no, podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el cine de Almodóvar es un cine de mujeres y ha encontrado un hueco para reflejar en él el sufrimiento con el que estas pueden llegar a acarrear.

Por otro lado, se ha generado un marco teórico correcto que ha ayudado a esclarecer cuáles eran las características esenciales a conocer acerca del cine de Almodóvar antes de realizar el análisis fílmico y hablar de las cuestiones clave: lo *kitsch*, lo melodramático y lo reivindicativo. Se ha demostrado, en concreto, que el melodrama ha resultado desde sus inicios una característica esencial de la cinematografía almodovariana. La renovación de este género para adaptarlo a nuevos temas e inquietudes, y su capacidad para mezclarlo con otras formas de narrar las historias, han generado un amplio marco de estudio entorno a este director. Resulta interesante y esencial acercarse a ver cómo lo utiliza y, sobre todo, qué logra haciéndolo.

Finalmente, y hablando de manera relativa (pues en este caso se cumple, pero en muchos otros podría no suceder), el análisis de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* en concreto parece servir correctamente como portal a las características y orígenes del cine de Almodóvar. Si bien se considera que Almodóvar alcanza la cima melodramática con películas como *Laberinto de pasiones* o que el neorrealismo no siempre está presente en su cinematografía para narrar una historia, esta película abarca dentro de sí una gran cantidad de datos que nos permiten hablar de manera no solo específica, sino general, del cine de Almodóvar al tratarse de una obra que, por ejemplo, refleja no solo de uno de los principales temas de su cinematografía (la mujer), sino varios de ellos (la homosexualidad, el machismo, el pueblo, etc.) *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, en este sentido, supone toda una invitación a conocer el cine de Almodóvar al tratarse en ella temas y maneras de narrar, dirigir o escenificar que se irán repitiendo a lo largo de la carrera del cineasta.

Vale la pena comentar que estudiar el cine de Almodóvar, en cualquier caso, no es una tarea sencilla, ni mucho menos posible de recoger en su totalidad bajo un trabajo de

fin de grado. Sin embargo, se considera que esta investigación ha cumplido con sus expectativas iniciales y ha podido dotar al lector de todo lo que se le prometía al inicio. Por sí solas, la renovación del género melodramático para adaptarlo a nuevos temas e inquietudes, y la capacidad para mezclarlo con otras formas de narrar las historias, han generado un marco de estudio casi infinito entorno a este director. De toda esta infinidad, aquí se ha podido ver esclarecida una parte correctamente.

### – **Conclusions**

This research was born out of certain concerns that led to the formalisation of certain objectives and key questions. Having decided on the line of research to which this final degree project was to be assigned, that of film analysis, a specific topic was chosen.

After an initial process of reflection, it was decided that the research should be based on a film analysis of a film by Pedro Almodóvar, with the intention that this would also allow us to talk about his film career. His wide-ranging filmography then represented an immense catalogue of genres, stories and narratives. This decision was made on the basis of what we wanted to be the main theme of this dissertation: the role of women and melodrama in Almodovar's films. To this end, it was decided to generate a theoretical framework that would serve as an introduction to his work *What have I done to deserve this?* (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*), a film which, in fact, would later be useful as a source of examples and arguments on the two aforementioned themes.

The theoretical framework of the work, on the one hand, has served us, in essence, to better understand the four decades of the filmmaker's cinematographic work. In order to resolve the main questions, it was very useful to gather information about the references that Almodóvar had had in mind throughout his growth as a filmmaker. Douglas Sirk, R.W. Fassbinder, Hitchcock, ... All in their own way had shaped Almodóvar's way of making films: melodramatic, satirical, independent. We were then able to observe how, in accordance with the stage we were in, Almodóvar evolved as a filmmaker. He refined himself without abandoning his origins, intermingled and dared with new genres or took on and abandoned trends without ever losing his essence.

Having clarified the above, we then went on to define the essential characteristics of his cinema; which included, of course, melodrama and the presence of women, together with other characteristics that accompanied the above and defined them within a specific

framework, such as kitsch, which gives his stories a grotesque character. This way of acting camp and kitsch, for its part, has traditionally served to challenge the most conservative sectors (Varderi, 1996) and served Almodóvar from the beginning to give society a new and fresh portrait. Melodrama, together with the two previous concepts, allowed him to offer crazy works with an incredibly deep and human background. As Méjean (2007: 165) has already argued, "Pedro Almodóvar's strength undoubtedly lies in the fact that he has known, better than anyone else, how to make all these tears credible and moving, without falling into pathos or the ridiculous".

In the following pages, prior to the analysis of *What have I done to deserve this?*, we will read about the role of women in Almodóvar's films. Why are they the axis of his cinematography? Why have their representations made a difference? These women, commonly nicknamed "chicas Almodóvar" (in english, "Almodóvar girls"), were those working-class, hard-working, struggling women who, nevertheless, were both weak and suffered for love. Of *Julieta* (Almodóvar, 2016), for example, the American filmmaker John Waters would say that "if Hitchcock had really understood women, he could have made this serious and overwhelming melodrama about female desire and loneliness" (Martínez, 2019). Almodóvar, in this sense, is more than established internationally as one of the filmmakers who has best portrayed women on screen: giving them freedom, exposing their daily conflicts, talking about their feelings; making them fight.

After briefly including the contexts in which Almodóvar's cinema was born, we proceeded to explain the consequences of the use of melodrama in these narratives which, as we saw, sometimes led to phenomena such as the romanticisation of violence. And once the theoretical framework was completed, we focused in depth on the exhaustive filmic analysis of *What have I done to deserve this?* with the aim of clarifying the two key questions of the work: how Almodovar's melodrama is used and what consequences it has on the narrative, and how women are represented. Likewise, of course, the whole cinematographic structure of the film has been analysed and the above has been exemplified: tragic but comic dialogues and characters; "Almodóvar girls" broken by love, but who make it through; melodramatic shots and angles; etc.



Following, in essence, Sánchez Noriega's (2006) model of analysis, we generated, in the film analysis chapter, a synopsis and a segmentation that, together with a small context, helped the reader to get to know the work and its divisions by acts in order to subsequently organise the analysis between the formal aspects of the film and the formal elements of the story. We then discovered Almodóvar's way of narrating through direction, introducing us into the world of the protagonist, letting him (mainly) move around the frame, generating exacerbated drama through somewhat tragic close-ups, offering us different points of view through the camera, modifying the space and height of the shots as he wanted to make us feel, or giving us vivid but painful colours and music.

On the other hand, we learned that, by means of a classic script structure, Almodóvar escaped conventionalisms and endowed the story with a superior intensity. The settings and characters, for their part, as colourful as they were human, generated in the story a comedy, and at the same time a tragedy, that made us feel somewhat guilty. We saw themes and characteristics represented in the story such as women and the mistreatment they suffer; unsatisfactory sex; the pederasty of those who take in a child just to have relations with him; the portrait of Spanish society, religious, small-town and stingy, with old women who prefer to pray to a saint to find something rather than look for it; cinematographic references, including zootropes, to Grace Kelly or films such as *Splendour in the Grass* (Elia Kazan, 1961); the urban-rural conflict, which makes the grandmother want to set up a ranch as in the previous film; illiteracy; the machismo of those who dare to testify that "no one can make women stay at home" and that "I am the one in charge"; the failure of the children; or Madrid, which is often presented on numerous occasions by opening the scenes with a shot. We have then discovered and noted that these dynamics and representations have been repeated throughout his career, fulfilling that recycling of stories.

But it is not just a recycling of his stories, but of History. Almodóvar's way of addressing the spectator, replete with numerous homages to culture and other authors, was novel as it was born under a repressive and repressive cinematographic panorama. As Varderi (1996, 112) noted: "The Spaniard is prone to revelry, profligacy, sensuality and pranksterism, ironically dosed during Franco's regime [...] Spain experienced a cinematic modernity mutilated in its most stimulating areas: the ways of loving and thinking". This novelty continues to be, to a certain extent, revolutionary today.

With respect to the fulfilment of the hypotheses contemplated at the beginning of the work, it is considered that these have been correctly resolved. Firstly, a complete cinematographic analysis has been generated which has opened the doors to exemplifying and reflecting on women and Almodóvar's way of making films in a broad way, including the question of melodrama. It has been confirmed, for example, that Almodóvar has always given space, and not only in these films, but in most of them, to women, as well as to the suffering with which they live on numerous occasions. This hypothesis is supported by numerous experts in his cinematography, and it is also obvious that a large part of the themes that concern the director are related to women. Whether in a feminist way or not, we can safely say that Almodóvar's films are women's films, and he has found a place to reflect the suffering that women can bring with them.

On the other hand, a correct theoretical framework has been generated which has helped to clarify what were the essential characteristics to know about Almodóvar's cinema before carrying out the filmic analysis and discussing the key issues: kitsch, melodramatic and vindictive. It has been shown, in particular, that melodrama has been an essential characteristic of Almodovar's filmmaking since its beginnings. The renewal of this genre to adapt it to new themes and concerns, and his ability to mix it with other forms of storytelling, have generated a broad framework of study around this director. It is interesting and essential to take a closer look at how he uses it and, above all, what he achieves in doing so.

Finally, and relatively speaking (since in this case it is true, but in many others it might not be), the analysis of *What have I done to deserve this?* in particular seems to serve correctly as a gateway to the characteristics and origins of Almodóvar's cinema. Although it is considered that Almodóvar reaches his melodramatic peak with films such as *Labyrinth of passion* (*Laberinto de pasiones*) or that neorealism is not always present in his cinematography to narrate a story, this film encompasses within itself a wealth of data that allows us to speak not only specifically, but generally, of Almodóvar's cinema as it is a work that, for example, reflects not only one of the main themes of his cinematography (women), but several of them (homosexuality, machismo, the people, etc.). ) *What have I done to deserve this?* in this sense, it is an invitation to get to know Almodóvar's cinema, as it deals with themes and ways of narrating, directing and staging that will be repeated throughout the filmmaker's career.

It is worth noting that studying Almodóvar's cinema is not a simple task, and even less possible to cover it in its entirety in a final degree project. Nevertheless, it is considered that this research has fulfilled its initial expectations and has been able to provide the reader with everything that was promised at the beginning. On its own, the renewal of the melodramatic genre to adapt it to new themes and concerns, and the ability to mix it with other forms of storytelling, have generated an almost infinite framework of study around this director. Of all this infinity, a part has been correctly clarified here.

## 5. Bibliografía y fuentes

- AGENCIA EFE. (2013). *Almodóvar se “airea” con ‘Los amantes pasajeros’* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GVjieFcCKm0>
- Almodóvar, P. (2012). *Testimonios: Berlanga y los actores de reparto*. En [berlangafilmuseum.com](http://berlangafilmuseum.com). Disponible en: <https://berlangafilmuseum.com/testimonios/pedro-almodovar/> [consultado 06/05/2022]
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. (1ª ed.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Benet, Vicente J. (2004). Apéndice 1. El análisis del filme. En: Benet, V.J. (ed.). *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. (1ª ed., pp. 281-298). Barcelona: Paidós.
- Carrasco, E. (2021). ¿Quiénes son las “chicas Almodóvar”? En [sdpnoticias.com](http://sdpnoticias.com). Disponible en <https://www.sdpnoticias.com/espectaculos/cine/quienes-son-las-chicas-almodovar/> [consultado 16/05/2022]
- De la Torre-Espinosa, M. (2020). *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*. (1ª ed.) Asturias: Ediciones Trea, S.L.
- Field, S. (1994). *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones* (7ª ed.). Madrid: Plot Ediciones
- Gubern, R. (2006). *Historia del cine* (2ªed). Barcelona: Anagrama.
- Holguín, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. (3ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Nierga, G., y Guerra, M. [Hoy por Hoy] (2013). *Pedro Almodóvar: “En ‘Los amantes pasajeros’ se habla mucho de pollas y mamadas” (Parte 1)*. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7U4vL4TLhY8&t=7s>
- Nierga, G., y Guerra, M. [Hoy por Hoy] (2013). *Pedro Almodóvar: “En ‘Los amantes pasajeros’ se habla mucho de pollas y mamadas” (Parte 2)*. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bfr1hcbZfXA>

- Nierga, G., y Guerra, M. [Hoy por Hoy] (2013). *Pedro Almodóvar: “En ‘Los amantes pasajeros’ se habla mucho de pollas y mamadas” (Parte 3)*. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGepyOGuvAs>
- Nierga, G., y Guerra, M. [Hoy por Hoy] (2013). *Pedro Almodóvar: “En ‘Los amantes pasajeros’ se habla mucho de pollas y mamadas” (Parte 4)*. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wIUaGRXxVcM>
- Klinger, B. (1994). Introduction. The many faces of melodrama. En Klinger, B. (ed.). *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk* (1ª ed, pp.11-20). Bloomington: Indiana University Press.
- Markus, S. (2001). *La poética de Pedro Almodóvar*. (1ª ed.). Barcelona: Littera Books.
- Martínez, D. (2019). John Waters y Almodóvar: una historia de amor y admiración que dura 30 años. *Vanity Fair*. Disponible en <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/john-waters-y-almodovar-relacion/42142> [consultado 07/05/2022]
- Méjean, J.M. (2007). *Pedro Almodóvar*. (1ª ed.). Italia: Manontropo.
- Metz, W. (2003). John Waters goes to Hollywood. A poststructural authorship study. En: Metz, W. (ed.). *Autorship and film* (1ª Ed.). Londres: Routledge.
- Sánchez Noriega, J.L. (2017). *Universo Almodóvar: Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. (1ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Noriega, J.L. (2002) *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. (1ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Strauss, F (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*. (1ª ed.). Madrid: El País-Aguilar.
- Tabuenca, M. (2011). El ‘leit motiv’ de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra. En *Index Comunicación*, Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3820284#:~:text=Buscar-.El%20leit%20motiv'%20de%20la%20est%C3%A9tica%20de%20Pedro%20Almod%C3%B3var%20analizado,la%20cartel%C3%ADstica%20de%20su%20ob>

[ra&text=Pedro%20Almod%C3%B3var%20est%C3%A1%20considerado%20un%20plena%20bullici%C3%B3n%20de%20las%20libertades](#) [consultado 10/05/2022] Vol. 1(nº1), pp. 89-144.

Varderi, A. (1996). *Severo Sardury y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. (1ª ed.). Madrid: Editorial Pliegos.

Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. En: *Revista Comunicar*, Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/158/15802910.pdf> [consultado 04/05/2022]. Vol. 15 (nº29), pp.51-58.