

Desmontando la identidad: la contrafigura del extranjero en la comedia española de los 80

Daniel A. Verdú Schumann

Resumen: A partir del análisis de *Laberinto de pasiones* (Almodóvar, 1982) y *Amanece, que no es poco* (Cuerda, 1989), el artículo analiza cómo la comedia española de los años 80 subvierte los estereotipos identitarios asociados por el franquismo a lo español mediante la inversión del mismo mecanismo de confrontación con lo(s) extranjero(s) que había empleado el cine del régimen en su última etapa, contribuyendo con ello a disolver en democracia la noción franquista de identidad como algo fijo, heredado e inmutable.

Palabras clave: cine español; identidad; extranjero; Pedro Almodóvar; José Luis Cuerda

Abstract: This article discusses how Pedro Almodóvar's *Laberinto de pasiones* (1982) and José Luis Cuerda's *Amanece, que no es poco* (1989) subvert the allegedly quintessential Spanish identity coined by late-Francoist cinema through the inversion of its stereotypes and particularly of its dialectic confrontation with the foreign(er). In doing so, these comedies from the democratic period pull apart the very notion of identity as something fixed, inherited and immutable so dear to Franco's regime.

Keywords: Spanish cinema; identity; foreigner; Pedro Almodóvar; José Luis Cuerda

Introducción

En los últimos años ha aumentado notablemente el interés académico por las comedias populares de los años 60 y 70, conocidas en nuestro país respectivamente como “españoladas”. Consideradas habitualmente un subgénero de –siendo generosos– escasa calidad artística y discurso profundamente reaccionario, su análisis reciente se ha centrado en su valor sociológico en tanto que representaciones de los miedos y obsesiones de los españoles ante los desafíos de la modernidad (Huerta / Pérez 2015;

2018) y en su instrumentalización para la promoción turística (Del Rey-Reguillo 2007: 2013; 2017).

No pocas de aquellas películas se estructuraban en torno al contraste, generalmente en el ámbito vacacional y playero, entre unos hombres españoles rudos, raciales y sexualmente reprimidos, aunque simpáticos y en última instancia nobles, y unas extranjeras refinadas, voluptuosas y liberadas, pero a menudo superficiales y volubles. El éxito de esta fórmula, fruto de la combinación de costumbrismo local y exotismo extranjero y de la comicidad que el choque radical entre ambos provocaba –basada en un humor sin duda tosco, pero protagonizado por actores y actrices muy conocidos y queridos por el público–, daba cuenta de cómo la mayoría de los españoles, tras treinta años de nacionalcatolicismo, continuaba viviendo en un régimen sexual, moral y religioso decimonónico, cuando no directamente medieval. Que dicho choque cultural se utilizara para provocar las carcajadas del público a través de su identificación con los protagonistas masculinos y para, en última instancia, reforzar los valores patrios de la testarudez, la honra y la tradición antes que para cuestionarlos, da buena cuenta no solo de cuán ancha era la brecha de los Pirineos, sino también de hasta qué punto el régimen había conseguido convencer a los propios españoles de las virtudes de su supuesta identidad nacional. Esta, por lo demás, parecía forjada específicamente a partir de la inversión valorativa de los clichés que sobre España circulaban en el extranjero desde al menos el s. XVIII: una suerte de *aggiornamento* en clave reaccionaria del exotismo romántico aderezado con ingredientes de la leyenda negra, por el que la religiosidad, el tradicionalismo y la antimodernidad pasaban a presentarse como algo positivo (Ortega 2012). El famoso eslogan turístico de Fraga, “Spain is different”, resumía la operación con brutal sinceridad.

En casi todas estas películas, la figura del extranjero, y sobre todo de la extranjera, se utilizaba como un cliché contra el que recortar, en negativo, la imagen de lo que entonces se llamó, a medio camino entre lo despectivo y lo piadoso, el “españolito de a pie”. Comedias como *Amor a la española* (Fernando Merino, 1967), *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968), *Manolo la Nuit* (Mariano Ozores, 1973) o *Tres suecas para tres Rodríguez* (Lazaga, 1975) se hacían eco del auge del turismo y, con él, de las diferencias de toda índole que separaban a los –y sobre todo las– turistas procedentes del norte de Europa de los españoles y españolas de la

época: desde las puramente físicas –la altura, belleza y voluptuosidad de suecas y alemanas contrapuesta a la poca estatura, la fealdad y el escaso atractivo general de Paco Martínez Soria, José Luis López Vázquez o Alfredo Landa, actores fetiche de estas producciones– hasta las caracteriales – la liberación sexual, el cosmopolitismo y la modernidad de unas turistas cuyos bikinis requirieron el consentimiento expreso de Franco, frente a la represión, la rusticidad y el atraso de unos “machos celtibéricos” tan reprimidos como catetos– (Rincón 2014: 251-265). Similares resultados daban las visiones inversas, en las que los españoles viajaban al extranjero, como la conocida *Vente a Alemania, Pepe* (Lazaga, 1971). La mujer alemana o sueca, rubia y sensual, desempeñaba invariablemente “el papel de tentadora de virtuosos hombres de familia españoles” y “representaba la amenaza definitiva contra los valores españoles” (Pack 2009: 39).

Con la reinstauración de la democracia estas producciones, enormemente populares, fueron languideciendo, si bien su éxito continuó en forma de “memoria sentimental” de buena parte de la población. Emitidas regularmente por la televisión pública (TVE) hasta que esta perdió su monopolio en 1990, continuaron durante muchos años contribuyendo a difundir una autoimagen del país más bien desoladora, incluso entre aquellos espectadores que, como el autor de estas líneas, no comenzaron a consumir cine y ver la televisión hasta entrada la democracia. Posteriormente quedaron relegadas a programas que explotaban abiertamente su lado nostálgico y sociológico, como el muy popular *Cine de barrio*, y más recientemente han pasado a formar parte de la parrilla de canales minoritarios especializados en cine español de toda índole, así como de otros de signo netamente conservador, cuando no directamente reaccionario.

El éxito de estas “españoladas”, y sobre todo su perduración en la memoria colectiva, explican también la aparición, pocos años después, de películas que invertían ingeniosamente su discurso y, con él, el argumentario franquista. Aunque, en líneas generales, el cine de la democracia se caracterizó antes por su deseo de dar cuenta del presente que por el de ajustar cuentas con el pasado, autores como Luis García Berlanga, Pedro Almodóvar o José Luis Cuerda llevaron a cabo desde finales de los años setenta y ya en los ochenta sugerentes ejercicios de relectura del cine y la

cultura típicamente franquistas, y con ello de la supuesta identidad española que ambos propugnaban. Que estos creadores tomaran la comedia como objeto de estudio y a la vez como medio de análisis no es sorprendente: no solo aquellas obras estaban grabadas a fuego en el imaginario colectivo de los españoles, sino que además el género cómico es el que mejor se presta al tipo de operaciones deconstructivas y desmitificadoras que caracterizaban dichas relecturas.

En las siguientes páginas analizaré el modo en que específicamente Cuerda y Almodóvar cuestionaban en sus películas los estereotipos identitarios franquistas asociados a lo español mediante la inversión, en diferentes niveles y gracias a las más variadas estrategias, del mismo mecanismo de confrontación con lo(s) extranjero(s) que había empleado el régimen a lo largo de las décadas anteriores. En última instancia, las películas no solo acababan echando por tierra los tópicos más manidos –el del español atrasado, reprimido y pasional, por ejemplo, frente al extranjero cosmopolita, liberado y flemático–, sino también la idea misma de una identidad fija e inmutable, fruto de la genética y el determinismo. Para demostrarlo me centraré en dos películas: *Laberinto de pasiones* (Almodóvar, 1982) y *Amanece, que no es poco* (Cuerda, 1989).

Amanece, que no es poco

La figura del recientemente fallecido José Luis Cuerda (1947-2020) no ha recibido hasta el momento, lamentablemente, excesiva atención por parte de la Academia. Cuando los investigadores se han interesado por su trabajo, se han centrado invariablemente en sus dramas ambientados en los años 30 y 40, a menudo en sintonía con la recuperación de la llamada “memoria histórica”. Por el contrario, sus comedias, pese a gozar de gran éxito entre el público, apenas han sido estudiadas. Aunque su peculiar idiosincrasia, su personal sentido del humor y la abundancia de referencias a la realidad local puedan explicar hasta cierto punto este desinterés, especialmente entre los hispanistas extranjeros, ello no deja de ser sorprendente, pues en las comedias de Cuerda puede encontrarse una crítica al pasado dictatorial de nuestro país incluso más afilada que en sus dramas.

Ese es el caso de *Amanece, que no es poco* (1989), una película que con los años ha adquirido el estatus de obra “de culto”. En otros trabajos (Verdú Schumann 2017; 2018) he analizado con cierto detalle cómo esta película, la más lograda de su director, subvierte sistemáticamente todos los valores, y muy especialmente los identitarios, asociados por el régimen franquista a lo español (o “lo hispánico”). Recordemos que la acción transcurre en un pueblo manchego donde las familias no obedecen al modelo clásico (los hombres nacen de la tierra y el adulterio está a la orden del día), donde las fuerzas del orden y la Iglesia son instituciones esencialmente racionales y dialogantes, donde las mujeres están absolutamente liberadas (votan democráticamente su papel en la sociedad como putas, adúlteras, marimachos o monjas), y donde, en definitiva, las identidades de toda índole (étnica, regional, de clase) son lábiles y abiertas. Aquí me limitaré a señalar cómo la presencia de los extranjeros ahonda precisamente en dicha subversión, desmontando los estereotipos asociados a los españoles y cuestionando por ende el carácter esencialista de la identidad.

Por los fotogramas de *Amanece, que no es poco* circulan cuatro grupos de extranjeros: uno de jóvenes estudiantes estadounidenses haciendo turismo (procedentes de “The Famous and Non-Existent University of Eaton-USA”); unos meteorólogos belgas católicos, también turistas; varios “exiliados de la política” latinoamericanos que “unos días van en bici y otros huelen bien” (concretamente “a lomo de ángel”), si bien el que vive en el pueblo es escritor; y un grupo pequeño de disidentes del coro del ejército ruso. Todos ellos aparecen en una o más ocasiones en una película en la que el adjetivo “coral” adquiere todo su sentido. Significativamente, en los títulos de crédito de la película todos ellos aparecen englobados bajo el epígrafe “extranjeros”.

Contra la opinión de una de los pocos investigadores que han analizado la película –“Cuerda introduce en el pueblo, junto con la vecindad habitual, varios grupos de ‘extranjeros’ [...] para que, [sic] el contraste de culturas provoque la risa ante el absurdo de muchas de las situaciones que se generan” (Angulo Egea 2003: 202)–, creo que la presencia de todos estos estrafalarios personajes cumple dos objetivos fundamentales más allá del humor que pueda generar. El primero es resaltar, por contraste, la normalidad de los lugareños. Aunque entre estos abundan asimismo los personajes disparatados, su excentricidad resulta a menudo positiva o al menos

inocua para la comunidad, frente al dogmatismo de los belgas (que exigen entrar en misa por ser católicos y monárquicos –“¡Fabiolá!”, exclaman ante el cura–), la inoportunidad de los rusos (que cantan y bailan *Kalinka* en plena misa), los plagios del argentino (que se dedica a irritar a sus vecinos con sus manías, entre ellas escribir novelas intelectuales que siempre resultan ser un plagio de Faulkner), y sobre todo, la arrogancia de los estadounidenses (“Nosotros somos jóvenes estudiantes de la Universidad de Eaton y estamos preparándonos para ser futuros líderes que ejerzan el poder omnímodo” [00:04:20 - 00:04:38], afirma su líder, quien jura vengarse cuando son expulsados del pueblo; cuando uno de los protagonistas, un español que da clases en Oklahoma, quiere defenderlos “porque también tienen cosas positivas”, el alcalde le espeta: “¡Vete a la mierda, hombre!” [01:29:33 - 01:29:39]).

Frente a estos personajes, que generan –quizá con la excepción del escritor latinoamericano– poca empatía en el espectador, los habitantes del pueblo poseen un indudable encanto. Se trata de campesinos humildes, pero tremendamente cultos, que sienten devoción por Faulkner, cantan en italiano cuando van al campo a trabajar, discuten en profundidad sobre los más variados temas intelectuales, y cuyo maestro emplea epítetos homéricos para referirse a sus alumnos. Al darles estas cualidades, Cuerda está desmantelando el mito del español “paleta” difundido por aquellas “españoladas”, ese hombre de pueblo bruto e inculto, encarnado a menudo por Paco Martínez Soria o Alfredo Landa, que desconfía de toda actividad intelectual y desprecia la modernidad. Los lugareños de *Amanece...* están dibujados con simpatía y cierta complejidad, mientras que los extranjeros, contrafigura de aquellos, quedan reducidos a meros estereotipos: el argentino intelectualoide, los americanos presuntuosos, el belga malencarado, los rusos gregarios y bulliciosos. La operación debe ser evidente –los extranjeros son prácticamente caricaturas, personajes de chiste– para resaltar el reduccionismo inherente a todo supuesto esencialismo nacional o identitario.

Este juego desmitificador es especialmente evidente en el caso de otro personaje que, sin ser extranjero, ostenta una posición hasta cierto punto híbrida en el pueblo. Nge Ndomo Álvarez Martínez es el lugareño encargado de hacer “estampas típicas” posando majestuosamente en el paisaje, lo cual no dejaría de ser una rareza más de la peculiar trama de la película si

no fuera porque Nge Ndomo es un mulato de tez oscura y fuerte acento caribeño, interpretado por el actor cubano Samuel Claxton, cuya filiación manchega es de todo menos evidente. La explicación que él mismo da de sus orígenes es iluminadora: “Yo heredé de mi padre el nombre, la raza y el acento; y de mi madre, los dos apellidos y el lugar de nacimiento; y que tengo mu’ buen fondo, igual que ella” (00:09:04 - 00:09:13). Considerar hereditarios tanto los rasgos biológicos (la “raza”) como los culturales (el acento, el nombre, el carácter), y además hacerlo al margen de cualquier ley genética mendeliana o darwinista, es una forma más de subrayar una vez más el deseo de disolver cualquier noción esencialista y determinista de la identidad¹. En el mismo sentido apuntan las chanzas en torno a su “otredad”: después de 40 años, su tío sigue asustándose cada vez que lo ve; en un momento dado, dialoga con su pareja: “No entro [en la Iglesia] porque soy negro. / Eres minoría étnica. / Bueno, minoría étnica y negro como un tizón” (00:10:10 - 00:10:16); y llora al votar porque “es que son muchos años de lucha: Lincoln, Lumumba, Cassius Clay...”. Chistes que, por otro lado, remiten a una época en la que el carácter libertario del periodo transicional aún no había cedido su puesto a la corrección política, que habría de llegar a España ya a partir de los años 90.

Particularmente interesante resulta la inversión de roles y estereotipos que la película de Cuerda lleva a cabo, como se ha apuntado arriba, en lo referente a la imagen de la mujer. Frente a las extranjeras que despiertan la libido de los españoles reprimidos en las “españoladas” del último franquismo, la mujer exuberante que exalta los ánimos masculinos en *Amanece...* –los hombres del pueblo llegan a pedir al alcalde que “la muchacha sea comunal”, en clara referencia irónica a la rijosidad de aquellos otros filmes– no solo es española, sino que además, pese a ser de Santander, finge un fuerte acento andaluz, en referencia a la caracterización de Andalucía como la quintaesencia de la españolidad y en un claro guiño a *Bienvenido Mr. Marshall* (Berlanga, 1953). No es el único momento de la película en que un acento fingido se utiliza para ridiculizar el concepto de identidad, como demuestra Gabino Diego con su exagerada entonación norteamericana. Este recurso a los acentos para cuestionar las filiaciones

¹ En una línea similar, a una de las mujeres del pueblo se la llama “la Paddington”, quizá –no se llega a explicar– por haber estado casada previamente con un inglés o americano.

geográficas e identitarias de los personajes había sido ya explotado por Almodóvar en *Laberinto de pasiones*.

Laberinto de pasiones

El carácter deconstructivo del cine almodovariano, particularmente en lo referente a las cuestiones identitarias de género, ha sido ya puesto de relieve por numerosos autores (vid. por ejemplo, los trabajos pioneros de los hispanistas anglosajones Evans 1996, Smith 2000, D’Lugo 2006, D’Lugo / Vernon 2013). Aquí me limitaré a señalar cómo la inclusión de personajes extranjeros en *Laberinto de pasiones* contribuye a desmontar las tradicionales lecturas esencialistas sobre el pueblo español promovidas por el cine franquista. Ello se logra a partir de una dialéctica entre costumbrismo y modernidad que es característica de la España transicional –y que por tanto se encuentra también, como veremos, en otros textos de la naciente democracia–, pero cuyo origen puede rastrearse, lógicamente en una clave muy diferente, en las mencionadas “españoladas”.

La trama es de sobra conocida: Riza Niro, hijo del emperador de la ficticia nación de Tirán, y Sexilia, la hija cantante de un científico especializado en reproducción asistida, se conocen y enamoran en el alocado Madrid de los primeros ochenta. Mientras prueban suerte en el mundo de la música y su relación se complica con la entrada en escena de varios disparatados personajes –una fan de Sexilia, una psicóloga argentina, la madrastra de Riza y unos jóvenes revolucionarios *tiraníes*, entre otros–, ambos intentan encontrar una explicación a sus preferencias sexuales: él es homosexual y ella ninfómana. Finalmente, ambos resolverán sus problemas y consumarán su relación en el avión que los lleva a la isla de Contadora.

La película insiste en el carácter híbrido de la capital española desde su mismo comienzo. En él, sus protagonistas, paradigmas de la liberación sexual de la modernidad, deambulan por el Rastro, lugar castizo por excelencia, para “ligar”. Poco después, una voz telefónica informa a otro personaje de que su hijastro está en Madrid porque “tenía ganas de conocerlo; como es la ciudad más divertida del mundo y él es tan moderno...” (00:19:35 - 00:19:40). Efectivamente, el Madrid que describe Almodóvar

es divertido, pero en él los modernos aún tienen como paradigma el extranjero: cuando Riza le pide a su amigo Fabio que le cambie de *look* para pasar desapercibido, este le dice que él es “la *esthéticienne* más cotizada en las alcantarillas de New York, Los Ángeles y Berlín”, le enseña un libro de oro de la “*coiffeur* de París”, le habla en francés y le propone un “*crazy colour*” de Londres que puede ser “*shocking*” (00:25:32 - 00:26:36). En Madrid hay modernos, pero el país aún no lo es plenamente, como lo demuestra la escena en la que, al ritmo de una música felliniana, la moderna Sexilia es observada en el metro por dos españoles de rasgos “raciales”.

Al mismo tiempo, sin embargo, es un país en el que impera una libertad prácticamente absoluta. Buena prueba es la delirante trama, en la que unos radicales “islámicos” –hoy diríamos islamistas– pueden dar rienda suelta a sus pulsiones homosexuales sin que a nadie le sorprenda. Ello invierte radicalmente, y por partida cuádruple, el modelo sexual de las películas del tardofranquismo. En primer lugar, los extranjeros ahora ya no vienen a España a excitar la libido de los reprimidos españoles, sino que vienen a liberarse. Por otro lado, no son las mujeres las que viajan, sino los hombres. En tercer lugar, el deseo involucrado no es de orden heterosexual, sino homosexual. Y en cuarto y último, los extranjeros no son europeos del norte, sino que proceden de Oriente Medio. La España del macho ibérico reprimido y babeante ante las suecas se transforma, en la película de Almodóvar, en el paraíso de los *gays* persas liberados.

La elección de (T)Irán como país de origen de los protagonistas busca evidentemente marcar el contraste entre la recién inaugurada modernidad española y la represión sexual característica de un también novedoso régimen islámico: si en el segundo caso la novedad implica represión y regresión, en el primero supone libertad y progreso. El carácter transgresor de la operación se pone de manifiesto en la decoración de la habitación de Sadec, donde una foto de Jomeini comparte espacio con pósteres de Julio Iglesias, Bruce Lee y actores porno². Cabe recordar que por aquel entonces la Revolución Islámica de 1979 había colocado Irán bajo los focos del mundo entero, y que los miembros de la familia real persa –el derrocado sah Mohammad Reza Pahlavi y su esposa Farah Diba, pero también

² Por aquel entonces, todavía era posible abordar el tema del islamismo con humor, como haría unos años después el propio Almodóvar al incorporar a terroristas chiítas en la trama de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

su anterior consorte, Soraya Esfandiary– formaban parte habitual de la llamada “prensa del corazón” española, puesto que los dos primeros eran integrantes de la entonces denominada *jet-set* de Marbella. Como tal, encarnaban perfectamente esa mezcla de alta y baja cultura que podía fascinar a un autor posmoderno como Almodóvar, pero también a otros creadores de la Movida como las Costus, autores de un conocido retrato del sah y Farah Diba (y de otro de Fabiola, por cierto). En la película, las asociaciones con la familia real iraní son más que evidentes: Irán se convierte en “Tirán”, Soraya en “Toraya”, Farah Diba en “Sarah”, los Pahlevi en “Sahlevi” y Ciro Reza en “Riza Niro”. Incluso la propia trama toma prestados elementos de la vida real: Toraya –quien, como Soraya, ha sido actriz– acude a una clínica de fertilidad con el fin de concebir un hijo con el esperma del difunto sah (y más tarde de su propio hijastro); en la vida real, Soraya había sido repudiada por el emperador en 1958 por su infertilidad³.

De especial interés en el marco de este trabajo es el complejo juego de relaciones entre el origen real de los actores, la nacionalidad de los personajes que estos interpretan y su forma de hablar. Así, la emperatriz “(t)iraní” Toraya está interpretada por una actriz alemana, Helga Liné, que había desarrollado su carrera en España y que, aunque en la vida real habla un castellano excelente, aquí se expresa en una mezcla de español e italiano con marcado e incongruente acento de este último país. Su hijastro Riza Niro está interpretado por el actor español Imanol Arias, que habla sin acento alguno⁴, se oculta de sus perseguidores haciéndose pasar por un inglés de madre marroquí, y canta con un nombre artístico inglés, Johnny. Similares incongruencias se dan en muchos de los restantes personajes. Así, por ejemplo, los “islámicos” están interpretados, entre otros, por Antonio Banderas (Sadec) y Agustín Almodóvar (Hassan), que hablan en perfecto castellano. Por otro lado, mientras Sexilia, interpretada por la

³ Sobre los ecos en la cultura pop española de la Revolución iraní de 1979 y del consiguiente exilio del sah véase Peiró Márquez (2015).

⁴ En este contexto, y siguiendo las convenciones españolas, considero “neutro” o “sin acento” el castellano hablado en Madrid. Nótese que las incongruencias en torno a los acentos se reflejan también en la trama: la asistente de Sexilia identifica correctamente a Riza Niro como “un chico extranjero” tras hablar con él por teléfono, pese a que en modo alguno puede deducirse su origen por su voz.

argentina Cecilia Roth –nótese la similitud entre ambos nombres, que abunda en el juego referencial entre actores y personajes–, carece de acento reconocible, la asistente de su padre, interpretada por la española Marcela Amaya, habla con forzado e inverosímil acento cubano. Pero Roth es solo una de las tres actrices argentinas de la película: Ofelia Angélica es la psicóloga lacaniana que trata a Sexilia –“Madrid estaba lleno de psicólogos argentinos y me gustaba como tónico”, dirá Almodóvar (cit. en Vidal 1988: 59)– y Zulema Katz es una de sus pacientes; la primera carece de acento reconocible, pero la segunda emplea una marcada entonación argentina⁵.

Como en *Amanece...*, el desprecio por la verosimilitud o siquiera la coherencia entre acentos y nacionalidades apunta al carácter artificioso, y por tanto manipulable, de toda identidad. E igual que en la película de Cuerda, tampoco en *Laberinto...* el físico determina la identidad. En un momento dado, un personaje que está buscando a los “islámicos” explica, repitiendo la habitual confusión entre religión y etnia: “Islámico es como árabe, de piel oscura y muy moreno”; a lo que le responden: “Por aquí pasa gente muy morena y muy rara” (01:23:19 - 01:23:26). Cuando cree haberlos descubierto, su pareja replica: “¡Que esos no son, hombre, que esos son de Madrid!” (01:26:15 - 01:26:24), subrayando así que nada diferencia exteriormente a un español de un habitante de Oriente Medio.

Por lo demás, estos juegos entre el origen de los actores y el de sus personajes son habituales en Almodóvar: recuérdese la presencia del mexicano Gael García Bernal en *La mala educación* (2004) o la del argentino Darío Grandinetti en *Hable con ella* (2002), ambos sin acento; o a Carmen Maura haciéndose pasar por rusa –tras valorar varias identidades y considerar que es la que mejor le encaja– en *Volver* (2006). De hecho, como es bien sabido, dichos devaneos en modo alguno se limitan a la identidad “geográfica”: como Cuerda, el proceso de desmitificación identitario que propone Almodóvar en esta y muchas otras películas suyas se extiende, a

⁵ Angélica y Katz fueron solo dos de los muchos actores y actrices argentinos que llegaron a las pantallas españolas en la segunda mitad de los sesenta y primeros setenta huyendo de las dictaduras de Onganía y Videla. Quizá quepa ver la referencia a los “exiliados de la política” de *Amanece...*, y sobre todo la presencia del escritor Bruno, interpretado por el argentino Arturo Bonín, como un guiño metafílmico a aquella realidad (aunque Bonín nunca se exilió).

menudo a través de complejos juegos performativos en sintonía con las tesis de Butler (2006), a otras facetas, como el físico, la orientación sexual o el género, llegando en ocasiones a desmontar completamente el concepto mismo de identidad. Así lo demuestra de forma paradigmática el personaje de Queti en *Laberinto...*, la fan de Sexilia que acaba operándose para asumir la identidad de la cantante⁶.

Siendo importantes estos juegos deconstructivos, la elección por parte de Almodóvar de la alemana Helga Liné posee especial relevancia en el contexto de este trabajo. Por un lado, su presencia conecta directamente *Laberinto...* con las “españoladas”, pues la larga carrera de esta actriz en España se construyó, en buena medida, sobre la explotación de su rotundo físico en obras como *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971), la mencionada *Tres suecas para tres Rodríguez o Pepito Piscinas* (Luis María Delgado, 1978), en las que invariablemente encarnaba a exuberantes turistas foráneas, así como en películas de terror y subproductos eróticos que en ocasiones rozaban el “destape”. Su presencia aquí en otro papel de extranjera, seductora pero ya abiertamente malvada, evoca claramente aquellos otros personajes. El propio Almodóvar definió *Laberinto de pasiones* como una “comedia disparatada” muy influida por el cine de su niñez (cit. en Vidal 1988: 43-44), y explicó sobre la elección de Liné:

Helga pertenece a una generación de actrices que me gusta mucho. Helga y Katia Loritz, por sus orígenes germanos, representaban un poco el mal, lo que podría ser el mal en los años sesenta, una cosa muy *kitsch* que me hacía mucha gracia. Tenían esa cosa un poco intrigante de las extranjeras que fuman, las mujeres de las que se enamoraba el protagonista pero con las que nunca se casaba. Eran distantes, calculadoras, muy elegantes. Me divertía mucho que ésa fuera la representación del mal para mi infancia. Eran las perversas. Escogí a Helga para hacer de Toraya porque además tenía un aire principesco que le iba

⁶ Para Moreiras-Menor, la operación de Almodóvar consistiría en proponer una “modernidad homogeneizante que cancela desde el acento extranjero hasta el color de la piel”, estableciendo “la posmodernidad como discurso de borrado de la diferencia, de cualquier orden que esta sea” e imponiendo, finalmente, “la pura identidad del mercado y del consumo” (2014: 149). Creo que, en el contexto en el que trabaja este primer Almodóvar, esta interpretación final en clave neoliberal debe ser sustituida por otra en términos históricos y antiautoritarios.

muy bien al personaje. [...]. Nunca la he doblado [...] tenía un acento muy raro, entre andaluz y no se sabe el qué (cit. en Vidal 1988: 46-47).

Me gustaría, para terminar, proponer un intertexto que en mi opinión evidencia ulteriormente el carácter deconstructivo de la operación almodovariana. Es más que plausible que la presencia combinada de Helga Liné y Ofelia Angélica en *Laberinto...* se debiera también a su participación, tan solo unos meses antes, en la celeberrima serie *Verano Azul* (Antonio Mercero, 1981), en la que interpretaban a sendas madres de dos chicos de la pandilla. A la vista del enorme éxito popular de la serie, es probable que Almodóvar decidiera utilizar a dos de sus protagonistas para subrayar, metafílicamente, hasta qué punto su película, como la mayoría de sus primeras obras, subvertía el modelo de familia tradicional, ese que en la serie aparecía en su versión más costumbrista, la veraniega. Dentro de esta lógica, no creo casual que la escena principal de la película, el *flash-back* en el que se revela el trauma original de Sexilia y Riza, ocurra en una playa, lugar donde transcurría buena parte de *Verano Azul*, y que en ella participe Liné como una de sus protagonistas y Angélica como la psicóloga inductora del recuerdo. En última instancia, la temática sexual y edípica de la película de Almodóvar conectaba abiertamente con el despertar erótico y la complejidad de las relaciones paterno y materno-filiales que la serie abordaba, en un ejemplo paradigmático del aperturismo que la democracia traía también a la televisión pública. En el primer capítulo de la serie, sin ir más lejos, se mostraba una secuencia de despertar amoroso entre un chico y una chica que bien podría haber servido de inspiración para la mencionada escena de la playa de la película de Almodóvar, en la que dicho despertar adquiriría connotaciones patológicas.

Fue precisamente el abordaje de cuestiones más o menos delicadas, cuando no abiertamente tabú bajo el franquismo (el despertar a la sexualidad, la maternidad en solitario, las diferencias generacionales, las cuestiones de clase), lo que convirtió entonces a *Verano Azul* en un éxito y hoy en un producto cultural privilegiado para entender las transformaciones de la época. Porque, a su vez, *Verano Azul* abordaba, en un registro infantil y juvenil y en clave de comedia dramática, muchas de las temáticas que aquellas películas del landismo veraniego trataban con sal gruesa y espíritu reaccionario, como la dicotomía campo/ciudad, la tensión entre

tradición y modernidad –encarnada por ejemplo en las distintas parejas de padres– o la gestión del deseo; todo ello en un país en plena transformación. En este sentido, el éxito de la serie se debió sin duda a su capacidad de combinar el costumbrismo local con la modernidad a la que se abría el país. Es decir: lo mismo que hacían las “españoladas”, pero en una clave relativamente seria, progresista y sobre todo consensual (Aït Bachir 2018), en vez de burlesca y retrógrada. Que la celeberrima sintonía de la serie, que toda mi generación sabe silbar, fuese obra del compositor Antón García Abril, autor asimismo de las pegadizas bandas sonoras *dabadaba* de muchas de aquellas comedias, como *El cálido verano del Sr. Rodríguez* (Lazaga, 1965) o las mencionadas *El turismo es un gran invento*, *Vente a Alemania*, *Pepe* o *Manolo la Nuit*, no hace sino confirmar este vínculo en su vertiente más ligera y *pop*.

Querría finalmente mencionar una última obra que refuerza esta cadena intertextual forjada en torno a la presencia común de Helga Liné en *Laberinto de pasiones*, *Verano Azul* y las “españolada” tardofranquistas. El mismo año de 1982 que se estrenaba la película de Almodóvar, la actriz alemana protagonizaba *Playa Azul* (Jaime Jesús Balcázar, 1982), un oscuro subproducto erótico en el que una serie de extranjeras maduras iban de vacaciones a España en busca de jóvenes para satisfacer sus apetitos. Ni el título ni la trama dejan lugar a dudas sobre la intención de sus creadores de conectar, de manera no menos perversa que Almodóvar, pero mucho más tosca y superficial, con la obra de Mercero, así como con otro “clásico” de la época sobre el despertar a la sexualidad, *El lago azul* (Randal Kleiser, 1980), al que por cierto también la serie española recordaba por momentos. Ello prueba hasta qué punto este juego cruzado de referencias fílmicas e intertextuales, que hoy puede parecer algo forzado, era sin embargo una práctica habitual en la época transicional.

Así parece confirmarlo una última referencia cruzada. *Amanece... y Laberinto...* tan solo comparten un actor, Luis Ciges. La disparatada pregunta que este hace a su hijo en la película de Cuerda cuando ambos se ven obligados a dormir juntos (“Supongo que me respetarás, ¿eh, Teodoro?” [00:36:51 - 00:36:54]) bien podría ser una cita al papel del mismo actor en *Laberinto...*, donde Ciges confundía a su hija con su mujer y la violaba regularmente (en otro ejemplo flagrante de la falta de corrección política que caracterizaba la época). Si por un lado el plausible guiño interfílmico

abona nuestra lectura conjunta de las dos películas, por otro el cuestionamiento de la sexualidad normativa que supone el uso cómico del incesto subraya el carácter eminentemente subversivo de ambas propuestas.

Conclusiones

En una primera lectura es evidente que tanto José Luis Cuerda como Pedro Almodóvar están utilizando la contrafigura del extranjero en un sentido inverso al que tenía en el cine “Spain is different” de Pedro Lazaga, en la medida en que ambas películas rechazan de plano esa variante racial y grotesca de la identidad española propuesta por el cine tardofranquista. Al español atrasado y reprimido de aquellas películas Cuerda contrapone un campesino ilustrado y liberado, y Almodóvar, un joven cosmopolita y libertario. A la extranjera exótica y moderna que las habitaba, Cuerda contrapone versiones caricaturescas de arquetipos nacionales, mientras Almodóvar invierte hasta el delirio sus supuestas características políticas, sexuales y religiosas.

Una segunda lectura que atienda también al juego entre actores y personajes que ponen en escena ambos directores evidencia que en realidad la operación va mucho más allá: supone una apuesta por la disolución de la idea misma de identidad entendida como herencia biológica o social inmutable. Como alternativa, ambas películas, al igual que otras de sus directores, defienden la identidad como el resultado de un acto volitivo: una auto-construcción basada en elecciones voluntarias en todos los campos, desde el origen geográfico hasta la orientación sexual, pasando por la extracción social, el acento o la carga genética. En el contexto de la recién estrenada democracia española, estas propuestas subversivas en clave de humor deben entenderse no solo como un rechazo explícito al determinismo, la moral y el orden social franquistas, sino también como un acto simbólico que en cierto modo anticipaba, al igual que otras manifestaciones de la época, el deslizamiento de los debates identitarios de lo nacional a lo biopolítico que tendrá lugar a partir de la década siguiente.

Que ambos autores sean además manchegos, y que esta –La Mancha– sea una región tradicionalmente poco confrontada con la alteridad del extranjero, no hace sino subrayar el carácter eminentemente conceptual

de la operación. En esta misma dirección apunta también la peculiar relación entre la realidad y ficción, a medio camino entre la socarronería y el absurdo, que caracteriza ambas obras, a cuya filiación cervantina por cierto resulta difícil resistirse, y que recientemente se ha querido interpretar como el fundamento de un supuesto y controvertido “humor manchego”. Más allá de la pertinencia de dicho concepto, no es evidentemente casual que sean precisamente dos autores procedentes de una España interior y eminentemente rural los encargados de desmontar en los años ochenta unos prejuicios construidos, durante las dos décadas anteriores, precisamente en torno al estereotipo del hombre de pueblo⁷.

Bibliografía

- Aït Bachir, Nadia (2018). “De familia tradicional a familia moderna. Para unas representaciones consensuales en ‘Verano azul’”. En: Janquart-Thibault, Aline / Orsini-Saillet, Catherine, eds. *Histoires de famille(s) dans le monde hispanique contemporain*. Paris: Orbis Tertius, 193-205.
- Angulo Egea, María (2003). “Reforma, ruptura y olvido en la transición democrática española: de *Intersecciones* a *Amanece que no es poco* [sic]”. En: *Salina: revista de lletres*, 17, 193-206.
- Butler, Judith (2006). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cuerda, José Luis (2013). *Amanece, que no es poco*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Del Rey-Reguillo, Antonia, ed. (2007). *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Del Rey-Reguillo, Antonia, ed. (2013). *Turistas de película. Sus representaciones en el cine hispánico*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Del Rey-Reguillo, Antonia, ed. (2017). *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*. Valencia: Tirant Humanidades.

⁷ Muchos años después, uno de los humoristas asociados a esta variante regional del humor, José Mota, afirmaba: “Utilizo la ironía para reivindicar que debajo de la boina se ha escondido durante años mucho talento. Eso es el humor manchego” (González 2009).

- D'Lugo, Marvin (2006). *Pedro Almodóvar: Contemporary Film Directors*. Chicago: University of Illinois Press.
- D'Lugo, Marvin / Vernon, Kathleen, eds. (2013). *A Companion to Pedro Almodóvar*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Evans, Peter (1996). *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. London: BFI.
- González, Maribel (2009). "El misterioso caso del humor manchego". En: *El Mundo Magazine*, 26 de abril. Disponible en: <https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2009/500/1240559897.html> [consultado 01.07.2020].
- Huerta Floriano, Miguel Ángel / Pérez Morán, Ernesto (2015). "De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transición: Tradición y modernidad". En: *Historia Actual Online*, 37, 2, 201-212.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel / Pérez Morán, Ernesto (2018). "La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta". En: *Historia y comunicación social*, 23, 2, 389-404.
- Moreiras-Menor, Cristina (2014). "Laberinto de pasiones. Lógicas de mercado global y simulacro identitario". En: *Miríada hispánica*, 8, 135-152.
- Ortega, María Luisa (2012). "De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales". En: Lie, Nadia / Mandolessi, Silvana / Vanderbosch, Dagmar, eds. *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Bruxelles: Peter Lang, 99-118.
- Pack, Sasha D. (2009). "Turismo y cambio político en la España de Franco". En: Townson, Nigel, ed. *España en cambio. El segundo Franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI, 23-47.
- Peiró Márquez, Marisa (2015). "Del pop al kitsch: una Movida iraní". En: *Ecos de Asia*, 31 de enero. Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/del-pop-al-kitsch-una-movida-irani/> [consultado 01.07.2020].
- Rincón, Aintzane (2014). "La aventura romántica entre el 'macho ibérico' y la turista alemana". En: Rincón, Aintzane, ed. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Universidad Santiago de Compostela, 251-265.

- Smith, Paul Julian (2000). *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London / New York: Verso.
- Verdú Schumann, Daniel A. (2017). “Una visión alternativa de 1492: *La marrana* (Cuerda, 1992)”. En: Camarero Gómez, Gloria / Sánchez Barba, Francesc, eds. *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico*. Getafe: Universidad Carlos III, Instituto de Cultura y Tecnología, 1219-1232. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/24875> [consultado 01.07.2020].
- Verdú Schumann, Daniel A. (2018). “Hibridar géneros para subvertir valores: *Amanece, que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989)”. En: Strosetzki, Christoph, ed. *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*. Berlin / Boston: De Gruyter, 360-374.
- Vidal, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.

Filmografía

- Amanece, que no es poco*. España: 1989. Duración: 110 minutos. Dirección: José Luis Cuerda.
- Amor a la española*. Argentina / España: 1967. Duración: 97 minutos. Dirección: Fernando Merino.
- Bienvenido Mr. Marshall*. España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- El cálido verano del Sr. Rodríguez*. España: 1965. Duración: 79 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- El lago azul*. Estados Unidos: 1980. Duración: 101 minutos. Dirección: Randal Kleiser.
- El turismo es un gran invento*. España: 1968. Duración: 92 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- Hable con ella*. España: 2002. Duración: 112 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.
- La mala educación*. España: 2004. Duración: 106 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.
- Laberinto de pasiones*. España: 1982. Duración: 100 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.
- Los días de Cabirio*. España: 1971. Duración: 97 minutos. Dirección: Fernando Merino.

- Manolo la Nuit*. España: 1973. Duración: 91 minutos. Dirección: Mariano Ozores.
- Mujeres al borde de un ataque de nervios*. España: 1988. Duración: 88 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.
- Pepito Piscinas*. España: 1978. Duración: 80 minutos. Dirección: Luis María Delgado.
- Playa Azul*. España: 1982. Duración: 75 minutos. Dirección: Jaime Jesús Balcázar.
- Tres suecas para tres Rodríguez*. España: 1975. Duración: 90 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- Vente a Alemania, Pepe*. España: 1971. Duración: 95 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- Verano azul*. España: 1981-1982. Dirección: Antonio Mercero.
- Volver*. España: 2006. Duración: 110 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.

Sobre el autor: Daniel A. Verdú Schumann es Doctor en Filosofía por la UNED y Profesor Visitante Lector en la UC3M. Su campo de estudio es el arte, el cine, la crítica y los estudios culturales desde 1960 en adelante, fundamentalmente en España e Iberoamérica. Entre sus trabajos pueden citarse *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México* (ed. 2017), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile* (ed. 2013) o *Crítica y pintura en los años ochenta* (2007).