

«Qué puterío tenéis, ¿no?» Camp y performatividades queer en el primer Almodóvar (1980-1982)

Mario García Pérez

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.92370>

Recibido: 04/11/2023 • Aceptado: 21/03/2024

ES Resumen. Los múltiples personajes y personalidades interpretados por Fabio McNamara en *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982) ejemplifican a la perfección los postulados “camp” acuñados por Susan Sontag, representaciones audiovisuales que difuminan los límites entre masculino y femenino, vinculados con la teoría queer de principios de los noventa. McNamara es el ejemplo perfecto de lo que es “camp”, dinamitando los estereotipos de las identidades cis heteropatriarcales. Este texto no pretende ser un debate teórico y discursivo acerca del “camp”, es un artículo de análisis de los motivos que van a determinar que los personajes interpretados por McNamara son “camp”, unas «maricas locas» en el lenguaje coloquial (y homófobo) de la época, personajes que se caracterizan por su exageración, teatralización o frivolidad, y que desafían el modelo de masculinidad. Esta teatralización se aprecia en escenas como la llegada de Roxy a Casa Costus en *Pepi, Luci y Bom* o la escena final de la fotonovela en *Laberinto de pasiones*. La interpretación de McNamara contrastará con la representación que se hacía de los gays en el cine español de finales de los setenta, el llamado «cine de mariquitas» que señalaba y ridiculizaba al homosexual. La importancia del cine de Almodóvar radica en el contexto social y cultural en el que se desarrollaron, los años de la Movida y específicamente, a la reapropiación política posterior, intentando vender en el exterior la nueva imagen del país, una «nueva España gay» surgida de la Transición.

Palabras clave: camp; queer; Pedro Almodóvar; masculinidad; cine español

EN What Bitch You Are, Right? Camp and Queer Performativities in the Almodóvar's First (1980-1982)

EN Abstract. The characters and personalities performed by Fabio McNamara in *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) and *Laberinto de pasiones* (1982) perfectly exemplify the camp postulates coined by Susan Sontag, audiovisual representations where the boundaries between masculine and feminine are not exist, linked to queer theory in the early nineties. McNamara goes beyond an ontological behavior exclusively of gay men, dynamiting the stereotypes of heteropatriarchal cis identities. This text is not intended to be a theoretical debate and discourse about “camp”, it is an article analyzing the reasons that will determine that the characters played by McNamara are camp, in spanish “marica loca”, in the (homophobic) colloquial language of this time, characters that are characterized by their exaggeration, theatricalization or frivolity that challenges the model of masculinity. This theatricalization is noted some scenes such as the Roxy's arrival at Casa Costus in *Pepi, Luci y Bom* or the final scene of the soup opera in *Laberinto de pasiones*. McNamara's interpretation contrast with the gay's representation in the late seventies's spanish cinema called “cine de mariquitas” (“sissy cinema”) that singled and ridiculed gays. The Almodóvar's cinema importance lies in the social and cultural context, called la Movida madrileña, specially subsequent political reappropriation trying to sell abroad a new image of the country, the “new gay Spain” arising from the political Transition.

Keywords: camp; queer; Pedro Almodóvar; masculinity; spanish cinema.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estética y metodología «camp». 3. Las películas de «mariquitas» a finales de los años setenta. 4. Contracultura en *Pepi, Luci y Bom* y *Laberinto de pasiones*. 5. Las Costus y Roxy, una casa-convento de «locas» en *Pepi, Luci y Bom*. 5.1. La distribuidora Avón, una distribuidora «putón». 5.2. Una «fetichista empedernida». Roxy está «loca» por el cartero. 6. La actriz Fabio (Mcnamara) en *Laberinto de pasiones*. 6.1. Fabio y Johnny, «burro grande, ande o no ande». 6.2. Fabio demuestra «todo su talento como actriz». 6.3. Los Penefonicos en «Suck it to me». 7. Almodóvar y la (nueva) imaginaria española contemporánea. 8. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: García Pérez, M. (2024). «*Qué puterío tenéis, ¿no?»* Camp y performatividades queer en el primer Almodóvar (1980-1982), en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 4(1), pp. 47-56.

1. Introducción

«Soy la distribuidora Avón, una distribuidora putón para el cliente pendón [...] Hola perras, ¿qué tal?, qué puterío tenéis, ¿no?», tales palabras pronunciadas por el «travesti» Roxy en *Pepi, Luci y Bom* y *otras chicas del montón* (1980) ponen de manifiesto toda una serie de reglas y de códigos que operan dentro del colectivo gay, y que sólo sus integrantes pueden ser capaces de entender. Mira (2005) nos apuntará lo siguiente: «si entre heterosexuales homófobos a uno se le puede escapar alguna «pluma», en círculos homosexuales la «pluma» es algo que a veces hay que cultivar como signo de la pertinencia a un grupo» (p.178), proporcionándonos el enfoque preciso que vamos a abordar en este artículo.

Partiendo de los personajes interpretados por Fabio McNamara (Fabio de Miguel), esto es, Roxy en *Pepi, Luci y Bom* y *otras chicas del montón* (1980) y la actriz de fotonovela en *Laberinto de pasiones* (1982) como el ejemplo perfecto de la perspectiva que queremos abordar en este artículo, un enfoque estético «camp»¹ (Sontag, 1999, pp. 53-66, Yarza, 1999), Roxy nos sirve para cuestionarnos el género tradicional binario entre masculino/femenino, hombre/mujer, influenciados por los postulados de la teoría «queer» acuñados por Judith Butler (Butler, 2002 y 2007), «(...) The androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility» (Sontag, 1999, p.56). McNamara convertido en el prototipo «camp» de la glorificación del personaje (Sontag, 1999, p. 60), llegando a ser un icono por su teatralidad, exageración y desmesura, «this attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility» (Sontag, 1999, p.61).

Es sumamente interesante el planteamiento que Naharro (2012) hace sobre este período, apuntando la interrelación existente entre el fenómeno socio-cultural de la Movida, el colectivo LGBTIQ+² y la estética «camp»: «La Movida visibilizará al colectivo homosexual, oculto y marginado durante el franquismo, [...] que busca romper con «lo macho» y con los patrones de una sociedad [...] a través de figuras como las de Almodóvar y McNamara, dos personajes tan pintorescos como relevantes en el panorama de la Movida» (p.308). Es el vínculo con el contexto social, cultural y político donde encontramos el aspecto diferenciador de los personajes que aparecen en las primeras películas de Almodóvar, personajes que chocan frontalmente con las representaciones que se hacían de los gays en el cine español de finales de los setenta y primeros ochenta.

Las interpretaciones de Fabio McNamara debemos contextualizarlas en el universo audiovisual almodovariano, personajes alocados, excéntricos, frívolos y exagerados que representan con naturalidad, y sin complejos, la realidad gay y que Almodóvar se limita a retratar. Los personajes de Almodóvar son personajes reales, que viven su cotidianeidad como reflejan ambas películas, personas que rompen los estereotipos impuestos desde la sociedad cis heteropatriarcal, pero que, en ningún caso, se trata de un comportamiento pasajero por «moda» o «llamar la atención». Además, no debemos olvidar que «homosexuals, by and large, constitute the vanguard- and the most articulate audience- of Camp» (Sontag, 1999, p.64), especificando que, aunque no es exclusivo de personas (hombre en este caso) homosexuales, son el sector poblacional mayoritario con «sensibilidad camp».

El aspecto más relevante y determinante de ambas películas es el uso político, parcial e interesado, que se va a hacer de las mismas, especialmente tras la llegada del PSOE en 1982, intentando proyectar una nueva imagen, interna y externa, de modernidad, una modernidad aparentemente apolítica basada en la diversión, la frescura y el «underground» con la finalidad de olvidar el pasado más reciente, e inmediato, de la dictadura franquista. Vidal-Beneyto (2009) aborda esta cuestión en su artículo «Almodóvar: Transición, Posfranquismo, Movida» en el que podemos leer lo siguiente:

Pero ¿cómo Almodóvar, más allá de la, a mi juicio, indudable calidad cinematográfica de su obra [...] ha podido convertirse en el símbolo de la ruptura con la España de Franco? [...] Almodóvar subvierte radicalmente las formas franquistas [...] Frente a la alergia de la ordinariez y a la veneración por lo distinguido que la burguesía franquista ha escogido como divisa, Almodóvar reivindica la preferencia por lo chabacano y las maneras groseras, la predilección por el horterismo y la verbalización soez (p.58).

¹ Es necesario especificar que no se trata de un texto de análisis crítico y filosófico acerca del concepto «camp», y sus diferentes teorías, ya que desbordaría los límites de este trabajo, perdiendo el objeto de análisis que se intenta plantear en este texto.

² Siguiendo con el título de esta revista y las directrices de edición de esta empleamos el término LGBTIQ+, aunque la incursión de la «Q» es algo discutible y que genera debate entre los propios teóricos queer ya que la «Q» referida a «Queer» no es una identidad en sí misma, como si ocurre con el resto de las siglas. Por eso, en ocasiones aparece como LGTBIAQ+, dejando la Q para el final.

Por su parte, Matz y Salmon (2012) explicarán al respecto:

When watching Almodóvar's films chronologically, we cannot help but notice this change: men, women, transvestites, drug addicts and outrageous rape scenes tend to fade away along the years, and the need or the desire to shock the audience turns slowly into a more peaceful universe, ready to compromise and accept life as it is. Of course, this attitude is a reflection of the maturation of Spanish society (p.4.).

En este texto recurriremos al análisis de estas dos películas (Esquirol y Fecé, 2005, p.88) como documento audiovisual ilustrativo de la estética «camp» y su representación durante la Movida. Hay que especificar que evidentemente es imposible abordar todos los personajes y situaciones, disparatadas y divertidas (como, por ejemplo, el sadomasoquismo lésbico entre Luci y Bom, la venganza de Pepi o la relación paternofilia sadomasoquista de Queti y su padre) que se sucederán en ambas películas, “The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, antiserious” (Sontag, 1999, p.62).

La frivolidad, la comedia y el humor rompen con los estereotipos y etiquetas cis heteropatriarcales propios del franquismo, y que también se emplearon con finalidad política en su momento. Esta imaginaria «camp» de la Movida convertida en un icono, un referente, como establece Sontag (1999): “the canon of Camp can change. Time has a great deal to do with it [...] What was banal can, with the passage of time, become fantastic” (p.60). La exageración y la teatralización «camp» entendida como “[...] a solvent of morality. It neutralizes moral indignation” (Sontag, 1999, p.64), elementos que rompan con los convencionalismos y los estereotipos sociales, políticos y culturales.

Por tanto, *Pepi, Luci y Bom* y *Laberinto de pasiones*³ nos sirven de documento audiovisual para plantearnos la visibilidad y realidad del colectivo LGBTQ+ en el contexto histórico, social y cultural que se vivió a finales de los años setenta y principios de los ochenta (Matz, 2012, p. 205). Vernon y Morris (1995) apuntan:

Almodóvar's beginnings as a filmmaker are a reflection of these circumstances and attitudes [...] Both *Pepi, Luci y Bom* and *others chicks of the montón* and *Labyrinth of passions* constitute a chronicle of the Movida as well as an almost utopian rendering of Madrid as locus amoenus, a space of infinite possibilities (pp.6-8).

2. Estética y metodología «camp»

El concepto de «camp» acuñado por Susan Sontag en 1964 hay que entenderlo como una gran farsa hacia la moral tradicional heredada e impuesta, una teatralización de la vida en donde la banalidad y la frivolidad se convierten en las protagonistas. Susan Sontag (1999) en su texto *Notes on “camp”* nos proporciona una lista definitoria a la que debemos recurrir para saber a qué nos referimos cuando hablamos de estética “camp” (pp. 53-66), aunque existirá una problemática respecto a este concepto, sin llegar a un acuerdo claro y definido, sobre qué es en realidad la estética “camp”:

Nº 51... It's not true that camp taste is homosexual taste [...] not all homosexuals have camp taste. But, homosexuals, by and large, constitute the vanguard- and the most articulate audience- of camp [...]

Nº 53... camp taste is much more than homosexual taste. Obviously, its metaphor of life as theater is peculiarly suited as a justification and projection of a certain aspect of the situation of homosexuals (Susan Sontag, 1999, p. 64).

Mira (1999), por su parte, lo define así: «lo “camp” puede verse como una liberación de las restricciones de la heterosexualidad reglamentaria» (pp.147-149), hacer de lo vulgar, lo decante y lo cutre una ruptura con los estereotipos impuestos por la sociedad. La exageración, a través de la parodia y del humor, definen el “camp”, relacionado con el término en castellano de «pluma», entendido como una gesticulación, una teatralización exagerada del comportamiento. Es una actitud, una conducta que permite identificarse con un grupo, la pertinencia a un colectivo, en este caso, al colectivo gay. Además, se trata de una reapropiación de aquellos elementos distintivos de la cultura y la sociedad española, considerados como caducos, obsoletos y cutres que, bajo el tamiz del “camp”, lograrán tener notoriedad y un nuevo significado inusitado hasta entonces (Yarza, 1999, Mira, 2005, pp.177-194 y Mira, 2004).

Por medio de la exageración, la frivolidad y la parodia los personajes cultivarán esta estética, esta «pluma» o manera de comportarse que «aprenden» junto a elementos y objetos considerados “kitsch”, cutres y decadentes, según los presupuestos del “camp”. Como recoge Sontag (1999), “Camp introduces a new standard: artifice as an ideal, theatricality. Camp proposes a comic vision of the world [...] comedy is an experience of under-involvement, of detachment” (Sontag, 1999, pp.62-63).

Son estas «nuevas» actitudes las que se cuestionen los roles tradicionales binarios de hombre/mujer, masculino/femenino propios de una sociedad cis heteropatriarcal. La estética “camp” no pretende llegar a ser gay, es ontológicamente gay, está concebida desde una esencia y bajo unos presupuestos gays desde los que cuestionarse la heteronormatividad, y que parecen ahora, bajo la concepción “camp”, como algo extraño. El término “camp” entendido como una herramienta sumamente útil para retratar el comportamiento

³ En referencia al título de este artículo, cuando hablamos de «primer Almodóvar» nos referimos a aquellas primeras películas creadas y estrenadas entre *Pepi, Luci y Bom* (1980) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), aunque en nuestro caso pongamos en el título (1980-1982), aludiendo a la fecha de estreno de las películas que se van a analizar. Posteriormente, Almodóvar decidirá formar su propia productora, junto a su hermano Agustín llamada «El Deseo», y con la que crearán y estrenarán *Matador* y *La ley del deseo* (1986) (Gubern, 2014, p. 16).

de determinados personajes, centrándonos en nuestro caso en Fabio McNamara y los múltiples personajes que interpreta en los dos primeros largometrajes de Almodóvar. McNamara se convierte en el ejemplo de la extravagancia y la irrelevancia, como escribe Sontag (1999): “[...] Camp is the spirit of extravagance [...] Camp is art that proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because is ‘too much’ [...]” (p.59).

Un sinónimo de “camp” lo encontramos también en la palabra «afeminado» o «marica loca», asociada tradicionalmente al homosexual masculino que con sus gestos y movimientos reafirma su homosexualidad ante los demás, “the exaggeration of sexual characteristics and personality mannerisms” (Sontag, 1999, p.56). Se trata de un adjetivo que puede tener dos significados, según la definición descrita por Mira (2008):

por una parte, hace más notables a los individuos que son de hecho afeminados, identificando (a veces erróneamente) la orientación sexual con el rol; pero, por la otra, el no ser «afeminado» es algo que puede proteger al homosexual en el armario (p.49).

La representación del homosexual masculino en el discurso audiovisual tradicional es, siguiendo con la teoría “camp”, una «marica loca», aunque con la evidente intención de ridiculizar y marginar al homosexual socialmente, chocando con la idea de pertinencia a un colectivo, es decir, el colectivo gay.

La metodología planteada es analizar, desde una perspectiva “camp”, los diferentes personajes interpretados por Fabio McNamara en el contexto de la Movida madrileña, personajes de una evidente frivolidad “camp” y que supondrán una ruptura frente a la representación que se hacía de los gays en el cine de los setenta. Sin embargo, a pesar de lo expuesto anteriormente, Zurián (2021) explica: «lo camp puede ser más fácil de identificar que de definir» (p.3), tarea sobre la cual han escrito diversos autores como David Halperin o Richard Dyer. Por su parte, la investigadora y lingüista Chi Luu (citada a su vez por Francisco A. Zurián, 2021) nos aporta un enfoque crítico argumentando:

¿Qué otra subcultura tendría el impulso y la urgencia expresiva de desarrollar algo tan frívolamente influyente como lo camp?», sino un colectivo que tiene que esconderse y que, al mismo tiempo, siente la necesidad de desarrollar una forma de autoexpresión teatral y social que confronta los binarismos de género (p.3).

Especificando, así, que es una subversión a través de la teatralidad y la frivolidad de los estereotipos de género.

Los filmes de Almodóvar suponen una novedad porque arremeten frontalmente contra estos postulados que se difundían en el cine español de los setenta, las denominadas como «películas de mariquitas». *Pepi, Luci y Bom* y *Laberinto de pasiones* son dos filmes que rompen con los esquemas y discursos discriminatorios existentes hacia el colectivo homosexual propugnado en el cine español de los setenta.

En el universo audiovisual almodovariano, las «locas maricas» se expresarán con libertad, conformando un universo ontológicamente gay, y que servirá de referente para visibilizar al colectivo gay ante la sociedad, rompiendo prejuicios asociados al mismo.

Por todo ello, el método que emplearemos es el análisis de las escenas más significativas de esta representación “camp”. Los diálogos se convierten en una herramienta fundamental que nos ayuda a entender por qué son “camp” los personajes, qué comportamientos y lenguajes emplean para ser “camp”. Las dos películas de Almodóvar se definirán por su naturalidad, su cotidianeidad, sin tratarse de un comportamiento impostado que harán temblar los cimientos de la representación de «mariquitas» del cine que se hacía en los setenta, y a la vez, se convertirán en una ventana de posibilidades. En segundo término, analizaremos el discurso y la utilización política que se hizo para intentar presentar como una «nueva imaginaria» española contemporánea, coincidiendo con un contexto de señalamiento, burla y violencia hacia las identidades no cis heteropatriarcales.

3. Las películas de «mariquitas» a finales de los años setenta⁴

El discurso audiovisual “mainstream” estaba plagado de imágenes estereotipadas en las que se ridiculizaba al homosexual (ya fuese hombre o mujer) por su orientación sexual. La imagen que se proyectaba del homosexual era de una persona «viciosa», ávida de sexo y «perturbada» psíquicamente. En el caso concreto de las lesbianas, la imagen que se proyectaba estaba asociada al cine de terror, la imagen de las lesbianas como vampiras lésbicas. Es llamativo que se asocie al colectivo LGBTIQ+, en este caso, a las lesbianas, con el cine de terror, materializando los objetivos planteados por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, legislación franquista del año 1970 y, según la cual, la población civil debía sentir miedo y terror ante el homosexual (Berzosa, 2012, pp.53-78). En el caso de los «maricas» (Alejandro Melero Salvador 2010, pp. 127-180) la representación hecha por parte del cine era bien distinta, de hombres «afeminados» que van «soltando plumas» por todas partes, una concepción que se tiene de la «maricona» en el imaginario popular, «reafirmando» su identidad con gestos, expresiones y comportamientos.

Se pretendía ridiculizar y estigmatizar a los homosexuales, apareciendo las primeras protestas contra este hostigamiento, tal y como recoge Fabretti en 1978 (referenciado a su vez por Melero, 2010, p.128):

⁴ Advertir que es imposible e inabarcable tratar aquí todas las películas de temática, enfoque o lectura específicamente LGBTIQ+ que se realizaron en España entre la década de 1970 y 1980, pero podemos establecer una cartografía general y básica gracias a la consulta de Alejandro Melero Salvador, (2010), *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine de la Transición*, Madrid, Notorious Editorial; Alberto Mira, (2008), *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Madrid/Barcelona, Egales y Alberto Berzosa Camacho, (2014), *Homoherejías fílmicas, cine homosexual subversivo en la España de los setenta y los ochenta*, Madrid, Brumaria.

A nivel de comedia, y especialmente a estas latitudes, tiene lugar una sistemática campaña de ridiculización de la homosexualidad masculina (como corresponde a una sociedad exacerbadamente machista como la española). El homosexual gesticulante de voz atildada es uno de los recursos más manidos del subteatro y del subcine (p.128)

Evidenciando, de esta manera, la señalización que se hacía contra el colectivo gay.

La imagen que se proyectaba de los «mariquitas» ha sido organizada y estructurada por Melero (2010) en tres grandes bloques:

«1. Los gays son afeminados (un homosexual masculino por su «amaneramiento» evidente, la idea de que todos los gays son «afeminados» que todos tienen «pluma» [...] 2. Los gays son unos «depredadores» [...] y 3. Los gays son unos «enfermos» (pp.165-178).

Además, en el cine de la transición se tendía a estereotipar al homosexual masculino como un hombre de voz fina, aguda, delicada y femenina. También, podía ocurrir en el sentido contrario, cuando un hombre se travestía de mujer, pero con una voz extremadamente grave para señalar su verdadera condición sexual biológica (Alejandro Melero, 2010, p.167).

La segunda clasificación que se hacía en las «comedias de maricas» del gay es que se presentaba a alguien con un descomunal deseo sexual, tratados como seres «depravados» y «enfermos». La idea del peligro social que supone el homosexual, una persona que es capaz de «acechar» a cualquiera, independientemente de su orientación sexual, personas con un deseo sexual «insaciable». El tercer y último estereotipo es la idea de que los gays son personas «enfermas», que sufren una enfermedad mental curable, entendido como un trastorno «temporal», que afecta a personas que no tienen una personalidad clara y definida, personas que están «confundidas» acerca de los sentimientos que sienten hacia los demás⁵. En muchas de las películas, a pesar de que el protagonista decide acabar con su vida por unos sentimientos que no entiende, cuando intenta suicidarse, aparece un hombre que le ayuda a «curarse de su enfermedad», a través de la hipnosis, para así acabar casándose con la mujer de la que supuestamente había estado enamorado toda su vida⁶.

La realidad a la que se ven abocados los protagonistas de «películas de mariquitas» es que sólo renunciando a su homosexualidad podrán ser felices, rindiéndose ante la «evidencia» de que su homosexualidad no es el camino para alcanzar la felicidad. De manera subliminar, se trasmite la idea de que la homosexualidad es una «aberración» que sólo propicia infelicidad y frustración, para que el espectador pueda tomar conciencia de que la homosexualidad es el «camino equivocado». Las películas entendidas como medios audiovisuales complejos, a modo textos, que esconden discursos narrativos de carácter claramente homóforo. El cine de la Transición, heredero inmediato de los postulados ideológicos del franquismo, difundía al público unos estereotipos ofensivos y discriminatorios hacia las minorías sexuales, siendo imprescindible incluir este apartado en el trabajo para evitar perder de vista el contexto cinematográfico en el que nos movemos.

4. Contracultura en *Pepi, Luci y Bom* y *Laberinto de pasiones*

La carrera de Pedro Almodóvar como director se inició con la realización de una serie de cortometrajes, definidos hoy como incatalogables debido, entre otras cuestiones, a la dificultad existente a la hora de poder estudiarlas y analizarlas. A todo esto, debemos añadir el pésimo estado de conservación que han llegado hasta nosotros por el tipo de formato empleado, Super 8 mm, de muy mala calidad, que dificulta enormemente su visionado (Holguín, 1994, pp.207-260).

Son un total de 14 los cortometrajes que el director realizó entre 1974 y 1978 con títulos como *Dos putas o historia de amor que acaba en boda* (1974), *La caída de Sodoma* (1975), *Sexo va, sexo viene* (1977), *Folle... Folle... Fólleme... Tim* (1978) (considerada como el único largometraje de esta serie de títulos en Súper 8 mm, y a la que Almodóvar referenciará en la primera escena de *La ley del deseo* de 1987 cuando aparece un muchacho acostado sobre una cama masturbándose mientras pronuncia las palabras “fóllame”, “fóllame”) o el último cortometraje de todos, *Salomé* (1978).

En relación con este punto, Berzosa (2014) nos explica que en esta primera fase “underground” encontramos muchas de las claves que van a definir su estilo como director: «Almodóvar filmó catorce películas de corto y un largometraje, la mayor parte de ellas en formato de super 8, que constituyeron el verdadero proceso de formación profesional [...] una evolución en el aprendizaje de la técnica y narrativa cinematográfica» (pp.234-258).

Nos encontramos ante la denominada «fase punk» que va desde *Pepi, Luci y Bom* (1980) hasta *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), como nos señala Gubern (2014) es «una primera etapa entre underground de factura artesanal, surgido volcánica y anárquicamente de la movida madrileña que se cierra en

⁵ El ejemplo más paradigmático según la historiografía es «Aunque la hormona se vista de seda» (Vicente Escrivá, 1971) en donde apunta a que la homosexualidad se debe a causa de una serie de “traumas” vividos por el protagonista en su infancia, un hombre que duda acerca de su orientación sexual debido a que su madre le quería en exceso y le vestía como una chica. Información recogida por Alejandro Melero Salvador, (2010), «Aunque el vecino se vista de seda. La comedia de mariquitas» en Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine de la Transición, op. cit. p. 170. La película de Escrivá sirve al autor de título para el capítulo IV del libro Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición, op. cit., pp. 127- 180.

⁶ Uno de los casos más sobresalientes lo encontramos en la película «Diferente» (Luis María Delgado, 1962), un musical cuyo protagonista representa un rol masculino poco conocido y denostado por la sociedad como es la profesión de bailarín y coreógrafo. Argumento de la película resumido por Alejandro Melero Salvador, (2010), «Pozos de soledad», o la homosexualidad como tragedia en el cine dramático» en Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine de la Transición, op. cit., pp. 185- 187.

1984» (p.16), una estética inscrita, de manera decisiva, en la joven y fresca cultura «underground» de la Transición. Toribio (2000) lo resume así:

There was a compelling reason for Spain's youngest generation, which had not been given access to institutional spaces, to adopt punk as a strategy to gain visibility; at that time, punk's strategies were being used effectively in order to attack other establishments, principally those of the UK and USA (p.275).

La juventud del momento fue la que más experimentó y lideró los fuertes cambios consecuentes del nuevo orden político y social, como nos apunta Mark Allinson (2000): “after Franco's death in 1975, while the adult population cherished the new-found democracy, the youth of Spain preferred, unsurprisingly, to enjoy the social and personal freedoms of the new order” (p.266).

5. Las Costus y Roxy, una casa-convento de «locas» en *Pepi, Luci y Bom*

Es uno de los enclaves más reconocibles de la película y está considerado como uno de los lugares míticos de la Movida madrileña. La casa-convento hace referencia al piso en el que Bom convive con dos artistas gays (Enrique Naya y Juan Carrero) que conforman la pareja conocida como las Costus (Cervera, 2002, pp. 127-154, Mira, 2004, pp.516-521, Vilarós, 1998, Pérez, 2007a, 2007b y Durán, 2010) nombre que se lo adjudicó Fabio Mcnamara como diminutivo de costureras, profesión a la que ellos se dedicaban y que lo compaginaban con su trayectoria y trabajo como artistas. El espectador es consciente desde un principio que se encuentra ante una pareja de gays, por los «amaneramientos» que tienen, unas «locas» con mucha «pluma».

La mención de «convento» se debe a que el piso de la Calle de la Palma, número 14, se convirtió en el punto de reunión y de encuentro de los artistas más destacados del «underground» madrileño de finales de los años setenta (Fabio de Miguel convertido en Fabio Mcnamara y estrella de las dos primeras películas de Almodóvar, el propio Pedro Almodóvar, el cantante Tino Casal, Alaska...). La película es el fiel retrato de la realidad del momento, del ambiente que se vivió en la casa de esta pareja de artistas. La casa de las Costus adquirió la categoría de epicentro de la vida nocturna madrileña, el lugar de encuentro de ese ambiente alternativo y contracultural (Gallero y Martín, 1991, p.152).

5.1. La distribuidora Avón, una distribuidora «putón»

La escena más icónica es la llegada de Roxy (Fabio Mcnamara) haciéndose pasar por una distribuidora de productos Avón (Smith, 1994, p.16) cuando, en realidad, venía a traerles cocaína a la pareja de artistas. Roxy es el perfecto ejemplo del ambiente LGBTIQ+ que se vivió en el estudio-casa de las Costus. Roxy es un hombre que aparece como un «travesti», vestido de mujer, con falda, una peluca rubia y unos gestos y comentarios completamente «afeminados» y «amanerados», empleando siempre el femenino para referirse a sí mismo como a las Costus (recordemos las palabras de Sontag (1999) “the exaggeration of sexual characteristics and personality mannerisms” (p.56).

Cuando suena la puerta, Bom abre y aparece Fabio quien saluda diciendo: «soy la distribuidora Avón, una distribuidora «putón», para una clientela «pendón» (y emite un pequeño gemido propio de una «marica loca»), «hola perras (refiriéndose a las Costus), ¿qué tal?, que puterío tenéis ¿no?» (Cervera, 2002, p.142), voz en off de Enrique Naya o Juan Carreño: «a ver que nos traes», Fabio: «os traigo lo mejor de la cosmética, una mascarilla de macedonia, de verduras, que es un escándalo, y ahora os traigo lo mejor en cocainaza y anfetainaza y buenos ácidos». Roxy es el perfecto ejemplo de un «travesti» (“The androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility”, Sontag, 1999, p.56) que cuestiona los estereotipos de masculinidad y género convencional con su vestimenta, sin olvidar el lenguaje que utiliza siempre en femenino, que roza el surrealismo, cuando visita la casa de las Costus para venderles droga (Yarza, 1999, p.102).

5.2. Una «fetichista empedernida». Roxy está «loca» por el cartero

Suena de nuevo el timbre de la puerta y, en esta ocasión, aparece el cartero que va vestido con el uniforme, algo que a Roxy (Fabio Mcnamara), la vuelve completamente «loca», estableciéndose un interesante juego de carácter “camp” entre Roxy y el cartero que lleva un telegrama. Roxy exclama: «¡uy uniforme!, pasa querida, pasa, soy una fetichista empedernida», el cartero: «por favor, señorita, necesito que firme aquí (Roxy se agacha hacia la zona genital con intención de practicarle una felación al cartero)», Roxy: «¿dónde quieres que te firme? [...] Y ¿no tienes ningún teletipo [...] ¡No te vayas, te necesito!, ¡ven aquí perra!, prueba esta nueva droga, el chocho esquizofrénico, pruébala querida, es anfetamina pura».

Roxy muestra una atracción sexual por el cartero con el que intenta establecer una fantasía, muy recurrente, con el trabajador que viste de uniforme (cartero en este caso) hacia el cual Roxy siente una atracción y excitación sexual desmesurada (Yarza, 1999, p.100).

El bolígrafo que lleva el cartero puede ser entendido como un objeto en clave sexual, (el bolígrafo como un símbolo fálico), el cartero es un hombre que posee una destreza inusual de su «herramienta», su bolígrafo/falo, y que es lo que Roxy desea realmente (Yarza, 1999, pp.100-101) al ser la persona que pueda satisfacer todas sus fantasías sexuales (Yarza, 1999, pp.100-101). Cuando Roxy le quita el bolígrafo al cartero, éste pierde el control de la situación y queda a merced del deseo sexual desmesurado de Roxy, ante lo que el cartero, asustado, sale corriendo (Yarza, 1999, p.102). Roxy es, en definitiva, el ejemplo más evidente de la sensibilidad y la estética «camp», un hombre travestido de mujer, una «loca» con «mucha pluma», con un compor-

tamiento y unos gestos exagerados y teatralizados, en tono de humor y parodia, y a través de los cuales, se cuestionará los postulados tradicionales de la masculinidad y la dicotomía entre masculino/femenino.

5.3. «With me, with you, with love...» Roxy como telonera de Bomitoni Grup

Es una de las escenas estelares de Roxy en *Pepi, Luci y Bom* cuando realiza la presentación de la canción *Murciana marrana* de Bomitoni Grup, la canción que Bom canta a Luci, instante en el que Roxy realizará una presentación surrealista e incomprensible, travestido como una mujer, con una peluca larga y rubia, medias de rejilla y maquillaje para anunciar: «With me, with you, with love, I'm a president by Bomitoni Grup, you lose control [...] with Bomitoni Grup», apreciándose nuevamente la gesticulación, teatralidad y frivolidad desmesuradas y sinsentido propias del “camp” (Smith, 1994, p.13). No olvidemos, en este punto, las palabras de Sontag (1999): “this attitude toward character is a key elemento of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility” (p.61).

6. La actriz Fabio (Mcnamara) en *Laberinto de pasiones*

6.2. Fabio y Johnny, «burro grande, ande o no ande»

Fabio McNamara interpretará en la segunda película de Almodóvar al personaje de una actriz de fotonovela (extrapolación del personaje de Patty Diphusa diseñado también por Almodóvar), una «loca marica» que hace su aparición estelar al principio de la película, junto con Alaska, ambos sentados en la terraza de un bar presumiblemente después de haber dado una vuelta por el Rastro.

Los dos mantienen una conversación, mientras se drogan, de carácter cómico: Fabio: «sin dinero nena, no coche, no chica, no tate, no vicio, no rímel... ¡estoy histérica!... voy a esnifar un poquito de esmalte (emite un alarido), toma bonita (y se lo ofrece a Alaska), ¡qué overdose! (mientras sigue fumando y esnifando esmalte)»; Alaska: «me encanta, toma (y se lo devuelve)»; Fabio: «(vuelve a esnifar un poco de esmalte) ¡qué síndrome!, ¡alcohol por un tubo! (bebe de dos copas a la vez y emite un suspiro profundo) ¡qué overdose!, ¡pásame el lipstick querida! (refiriéndose a Alaska)» (Smith, 1994, p. 24). Sontag (1999) apunta en referencia al humor y el lenguaje surrealista “Camp introduces a new standard: artifice as an ideal, theatricality. Camp proposes a comic vision of the world [...] comedy is an experience of under-involvement, of detachment” (Sontag, 1999, pp.62-63).

Seguidamente, Fabio mira insinuándose a Riza (sentado en otra mesa) mientras le escribe una nota (en la que podemos leer: «Sí, me gustaría hacerte feliz (Taylor) esta tarde») que el camarero le hará llegar a Riza representado como un «homosexual promiscuo» que tiene un «rollo» con Fabio (Epps, 1995, p.104)⁷. Riza conoce finalmente a Fabio, una «loca» punk que está acompañada de una amiga (Alaska).

Después, Fabio saluda a Riza diciendo: «hola, hola a todas, estoy aquí de nuevo, pero no estoy para vosotras», Riza: «hola», Fabio: «hola, ¿qué haces aquí?», Riza: «ya ves, ligando un poco», Fabio: «¡qué casualidad!, yo también», Riza: «¿tú tienes sitio?», Fabio: «tengo un pisito de 60 metros cuadrados, ¿tú crees que bastará?», Riza: «sobraré», Fabio: «más vale que sobre que no que falte, burro grande, ande o no ande...»⁸, Riza: «let's go», Fabio: «move on» (Epps, 1995, p.104). Esta pareja es el prototipo de los personajes presentes en aquellos años en Madrid, personajes divertidos y alocados que deambulaban por sus calles, jóvenes que disfrutaban del espacio urbano, de las calles y plazas, reapropiándose de la ciudad y del ambiente que se respiraba en la misma.

6.3. Fabio demuestra «todo su talento como actriz»

La siguiente aparición estelar de Fabio es la sesión de fotos del final de la fotonovela, ideada por Almodóvar, y de la que Fabio es la actriz protagonista (Smith, 1994, p.28), apareciendo travestido como una mujer, con tacones, medias de rejilla, un tanga, pecho al descubierto (a excepción de un chaleco de plumas) y con maquillaje que emulan unas manchas de sangre, unas heridas. Bajo las órdenes del propio Pedro Almodóvar, un recurso habitual en la filmografía de Almodóvar (Gómez, 2014, pp. 62-63), quien actúa de director de escena de esta sesión de fotos indicándole: «¡goza!, ¡goza más!, ¡mírale!, ¡mírale a él con ojos lúbricos!, ¡acécate, acécate a la broca!, deseas tanto esa broca... sí, sí, ¡trata de lamerla!, ¡trata de lamerla! [...] ahora córrete un poco...» (Yarza, 1999, p.96).

Las indicaciones de Pedro Almodóvar a Fabio prosiguen en la última escena de la fotonovela porno, y que Fabio repite con exactitud, indicándole de nuevo: «sigue fumando y gozando, sí, sí, te excita, te excita naturalmente, te excita sexualmente (mientras Fabio se abre de piernas y se frota sobre el tanga en la zona genital)». Seguidamente, Pedro Almodóvar le comenta al fotógrafo: «y ahora tú ya con la broca como que le traspasas el cuello, ponle la brota junto al cuello» (Fabio se echa hacia atrás y queda tumbado en el suelo). En la escena final de la fotonovela, apreciamos el ejemplo más evidente de lo que sería una «marica loca», un hombre que teatraliza y frivoliza con su identidad (Yarza, 1999, pp.95-96) empleando términos en femenino para referirse a su persona. Pedro Almodóvar le dará las últimas instrucciones: «¡Fabio, es la última foto de la fotonovela, todo tú talento de actriz!» (Epps, 1995, p.107 y Yarza, 1999, p.98). Recordemos las palabras de Sontag (1999) “The androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility” (p.56), apareciendo McNamara, en esta escena, como el icono «camp» por excelencia.

⁷ El personaje de Fabio interpreta a una actriz de fotonovela que interpreta el alter ego de Patty Diphusa, personaje creado por Almodóvar para *La Luna de Madrid* y que se hace alusión en la película.

⁸ La conversación, planteada en clave sexual en todo momento, establece una relación entre el pene y la longitud de este.

6.1. Los Peneponicos en «Suck it to me»

La canción *Suck it to me* interpretada por el tándem performativo Almodóvar & Mcnamara es otra de las escenas más icónicas de esta película donde, de nuevo, asistimos a un cuestionamiento del género y de las identidades cuando el propio director de la película, Pedro Almodóvar sale acompañado de Fabio Mcnamara y ambos se suben al escenario (Gómez, 2014, pp.62-63). Los dos aparecen travestidos, Pedro con una chaqueta de cuero ceñida al cuerpo a modo de vestido, medias de rejilla, tacones, maquillaje en la cara y con pendientes. Por su parte, Fabio también con medias, una tela por encima a modo vestido, tacones, maquillaje en la cara, gafas de sol, guantes y una peluca. Antes de la actuación de ambos ha habido un cambio de última hora y será el propio Pedro Almodóvar el encargado de anunciar los cambios: «Los “Peneponicos” no pueden estar con vosotros esta noche por problemas de drogas, tráfico ilegal de niños, trata de blancas y algunas cosas más»⁹, otro instante disparatado, frívolo y teatralizado, en clave de humor.

7. Almodóvar y la (nueva) imaginaria española contemporánea

Es inevitable aludir a la importancia que han adquirido las películas de Almodóvar en la construcción de lo que he denominado «(nueva) imaginaria española contemporánea», la imagen que se pretendía proyectar de nuestro país, sobre todo, fuera de nuestras fronteras gracias a las películas del director manchego (Vidal-Beneyto, 2009, p.58). Pronto surgirían voces críticas contra el cine creado por Almodóvar y, sobre todo, contra la imagen ficticia e irreal que se intentaba dar de España (y que el poder político usó en beneficio propio) en el mundo, como nos apunta Jordan (2000):

From *Pepi Luci Bom y otras chicas del montón* (1980) through *Kika* (1993), his eroticized and sympathetic focus on society's marginal figures (gays, lesbians, prostitutes, transsexuals, drugs addicts, etc.) gradually established itself (with official support from the PSOE government) as a new and dominant articulation of Spanishness in the 1980s (p.73).

El estreno de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), supondrá un punto de inflexión en su filmografía, catapultando a Almodóvar a la fama mundial por su nominación al Óscar a Mejor película en habla no inglesa, y que desde la política se usó como la imagen que se intentaba proyectar de España como un país moderno, cosmopolita y urbano (Loew y Luna, 2005, pp.409-417 y Martínez Vasseur, 2005, pp.107-130). Es curioso el tránsito que se hace desde la imaginaria promulgada por el franquismo, un país nacional católico, a una España democrática de «maricas» (Matz y Salmon, 2012, p.4) un ejercicio político e ideológico, parcial e interesado (al igual que ocurriese con el fenómeno de la Movida madrileña), como nos especifican Esquirol y Fecé (2005): «la construcción de Pedro Almodóvar como Autor y que, posiblemente, nos permitiría comprobar cómo las élites culturales lo utilizaron para construir uno de los iconos representativos de la nueva España (socialista, claro); algo de lo que él ha sabido sacar partido» (p.95).

La década de los años ochenta se define, entre otras muchas cosas, por la reiteración de una serie de estereotipos de lo que se había denominado como la «(nueva) España» democrática, asociada inevitablemente al fenómeno de la Movida madrileña. Una sociedad, la española, urbana y posmoderna con una mentalidad (aparentemente) abierta y progresista, y que en palabras de Loew y Luna (2005),

revela en imágenes que tras cuatro décadas de dictadura un nuevo país estaba emergiendo, en el que había un grupo de jóvenes dispuestos a desarticular los tópicos y lugares comunes de la imagen anticuada de España y lo español que el franquismo había trabajado por reforzar (p.410).

Este ejercicio de puesta al día de la imagen que se proyectaba de España, particularmente en el exterior, se planteó como objetivo el impulso de una nueva imaginaria española, esencialmente contemporánea, urbana y cosmopolita. Por ello, desde la política se creyó conveniente el uso del cine de Almodóvar, un cine de autor que contaba con un universo creativo propio, como la plataforma idónea para proyectar una (nueva) imagen de España, la imagen de la (nueva) imaginaria española contemporánea. A partir de este momento, el prototipo que se tendría de la mujer española lo encarnaban personajes como Pepi, Luci o Bom o Pepa (Carmen Maura) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, entendido como la imagen de la (nueva) mujer española.

No debemos dejar de mencionar el tándem performativo conformado por Pedro Almodóvar y Fabio Mcnamara, y sus actuaciones en la sala Rock-Ola entre 1983 y 1985 que supusieron para la política del momento el perfecto ejemplo de la nueva imaginaria española surgida del régimen democrático. Almodóvar y Mcnamara eran los más «modernos», al igual que España con la Movida se había convertido en el país más avanzado de Europa, una realidad muy cuestionable y discutible. Naharro (2012) apunta lo siguiente en relación a este aspecto:

La incipiente popularización nacional e internacional de la “Movida” atrajo el interés de los políticos que vieron en ella un interesante producto de marketing, susceptible de ser comercializada a nivel político y económico. A las primigenias iniciativas de los tiempos de la UCD [...] se sumaron las iniciativas socialistas de principios de los ochenta [...] que dieron luz al fenómeno instituido de la Movida (pp. 308- 309).

Este uso político parcial e interesado puede extenderse al resto de la filmografía almodovariana, particularmente los filmes de los ochenta, que ha servido como herramienta política para intentar equiparar el

⁹ Nos recuerda al sumario del programa «Lo peor del día» presentado por Andrea Caracortada en *Kika* (1993) quien presentaba terribles y macabras noticias.

universo almodovariano a la idea de “españolidad”, así como la imagen se ha querido proyectar internacionalmente.

8. Conclusiones

La estética “camp”, ontológicamente gay, se define por su exageración gestual, desmesura, teatralización, frivolidad y humor, elementos que como hace Roxy en *Pepi, Luci y Bom* durante un tiempo de «desfase» y «pasárselo bien» que se vivió en tiempos de la Movida madrileña y que Pedro Almodóvar retrata a la perfección en sus dos primeras películas, transportándonos al Madrid en transición de la década de los setenta a los ochenta. Como nos especifica Teresa M. Vilarós (1998) en su texto:

(...) las alocadas fiestas y conciertos que, convocados por el poder seducción de andróginos y plumados personajes tales como Fabio Mcnamara, Costus, Alaska (Olvido Gara), [...] como setas proliferaron en el Madrid de la Movida y que por suerte nos ha dejado el mismo Almodóvar suficientemente documentadas en sus primeras y divertidísimas películas (p.193).

Ambas películas son una valiosa aproximación a la situación del colectivo gay en la España de la Transición. Un desfile de «maricas locas» que, en estas películas, podrán mostrarse con total libertad. Al mismo tiempo, en España, la homofobia seguía presente contra el colectivo LGBTQ+, mediante estos filmes el colectivo gay conseguirá una visibilidad históricamente negada y discriminada y, sobre todo, rompe con el discurso audiovisual que ridiculizaba al homosexual en esos mismos años.

A través de sus personajes nos cuestionaremos el género tradicional, binario y antagónico, entre masculino y femenino, siempre entendido en clave de humor. Además, por medio de esta frivolidad y teatralidad se desactivarán todos los estereotipos asociados al colectivo homosexual que ya estaban presentes en el cine de estos años y que representaba al hombre gay como unas «marica loca» que van «soltando aceite» con un «descomunal» deseo sexual, personas «enfermas» por su orientación sexual. La representación que Almodóvar hace del hombre gay, exagerando su comportamiento frívolo, se convertirá en un emblema político que tendrá una reapropiación parcial e interesada.

La novedad planteada es su análisis en un contexto espacio temporal concreto, entendiendo cómo se convirtió en un icono al servicio de la política. Una época, la Movida, que pasó y que jamás se repetirá (parafraseando el título del libro de José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez*, 1991), analizada a través del universo creado por Almodóvar que convertirá en protagonistas a personajes considerados como «marginales», gays y «travestis», que debían enfrentarse a la ridiculización que se hacía de sí mismos en las «películas de mariquitas».

Este grupo de alocados y disparatados personajes serán utilizados, al igual que las películas de Almodóvar, como plataforma de exhibición exterior de una España supuestamente nueva, fresca, joven, la «nueva España gay», que intentaba romper con su historia reciente. Resulta llamativo este giro discursivo, la reapropiación política que se hizo del colectivo gay en apenas cinco años. Por consiguiente, la realidad para el colectivo gay en concreto, y del colectivo LGBTQ+ en general, seguía siendo precaria, con nulos niveles de visibilidad, respeto, derechos e igualdad. Los personajes, casi marginales, presentados por Almodóvar deambulaban por las «cloacas underground» de la Movida, siendo utilizados por el poder político como reclamo, un eslogan publicitario de la (nueva) España democrática surgida de la Transición, una reapropiación política ciertamente imposible.

Referencias

- Allinson, M. (2000). The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s. En B. Jordan y R. Morgan-Tamosunas (Eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, (pp. 265-273). Londres. Arnold.
- Berzosa Camacho, A. (2014). *Homoherejías filmicas, cine homosexual subversivo en la España de los setenta y los ochenta*. Madrid. Brumaria.
- Berzosa Camacho, A. (2012). *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en la España de los setenta y los ochenta* [Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio Institucional UAM. <https://bit.ly/3UFCefM>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona. Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona. Paidós.
- Cervera, R. (2002). Bom en la casa convento de las costureras En *Alaska y otras historias de la movida* (pp. 127-154). Barcelona. Plaza & Janés Editores.
- Durán López, G. (2010). Costus, dos gaditanos en la movida. *Revista Atticus*, nº 12, 35- 39. <https://bit.ly/49n-MOwo>
- Epps, B. (1995). Figuring Hysteria: Disorder and Desire in Three Films of Pedro Almodóvar En K. M. Vernon, y B. B. Morris, (Eds.), *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar* (pp. 99-124). Westport, Connecticut. Greenwood Press.
- Esquirol, M.; Fecé, J. L. (2005). Una aproximación a los discursos legitimadores de la Transición: El caso de *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón*. *Cuadernos de la Academia*, nº 13/14, 83- 98.
- Gallero, J. L. (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid. Ardora Ediciones.
- García Naharro, F. (2012). Cultura, subcultura, contracultura: “Movida” y cambio social (1975-1985) En C. Navajas Zubeldía, D. Iturriaga Barco (Coords), *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (pp. 301-310) Logroño. Universidad de La Rioja. <https://bit.ly/3OOL5YT>

- Gómez Gómez, A. (2014). Del autorretrato a una cierta autobiografía En P. Poyato Sánchez, (Ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de lo "trans"* (pp. 53-80). Sevilla. Universidad Internacional de Andalucía. <https://bit.ly/3wIP7Br>
- Gubern, R. (2014). Movida y transgresión en el primer Almodóvar En P. Poyato Sánchez, (Ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de lo "trans"* (pp. 15-27). Sevilla. Universidad Internacional de Andalucía. <https://bit.ly/3wIP7Br>
- Holguín, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid. Cátedra.
- Jordan, B. (2000). How Spanish is it? Spanish cinema and national identity En B. Jordan, y R. Morgan-Tamosunas, (Eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies* (pp.68-77). Londres. Arnold.
- Loew, C.; Luna, A. (2005). De la M30 a Hollywood Boulevard: la proyección internacional de la imagen de España en el cine de Almodóvar En F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (Coords), *Almodóvar el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar": Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003* (pp. 409- 417). Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Martínez Pérez, N. (2011). Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán". *Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, vol. 9, nº3, 275- 293. <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.109>
- Martínez Vasseur, P. (2005). La España de los 80 en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* En F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (Coords), *Almodóvar el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar": Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003* (pp. 107- 130). Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Matz, M. R. (2012). Made in Spain: el fenómeno Almodóvar En M. R. Matz, y C. Salmon, (Eds.), *How the films of Pedro Almodóvar draw upon and influence spanish society. Bilingual essays on his cinema* (pp. 201-222). Lewiston. Queenston. Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- Melero Salvador, A. (2011). Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo. *Anàlisi*, nº44, 61- 75. <https://bit.ly/48tOzXr>
- Melero Salvador, A. (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine de la Transición*. Madrid. Notorious Editorial.
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid-Barcelona. Egales.
- Mira, A. (2005). Con pluma: la tradición «camp» en la estética de Almodóvar En Zurián, Fran A. y Vázquez Varela, Carmen (Coords), *Almodóvar el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar": Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003* (pp. 177-194). Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mira, A. (2004). En el piso de las Costus: una genealogía gay de la movida madrileña En *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (pp. 516-521). Madrid-Barcelona. Egales.
- Mira, A. (1999). *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona. Ediciones La Tempestad.
- Pérez Manzanares, J. (2007a). Costus. A la pintura En Sánchez, Blanca y Martín Begué, Sifrido (Ed.), *La Movida* (pp. 108-115). Madrid. Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid (Catálogo de exposición celebrada entre el 29 de noviembre de 2006 y el 21 de enero de 2007)
- Pérez Manzanares, J. (2007b). *Del chochonismo ilustrado a la Serie Andaluza (1981- 1989)*, Ricardo Carrero (comisario de la exposición). Jerez. Instituto de Cultura de Jerez (Catálogo de la exposición celebrada entre el 3 y el 31 de marzo de 2007).
- Polimeni, C. (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid. Campo de Ideas.
- Smith, P. J. (1994). *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodóvar*. Londres. Verso.
- Sontag, S. (1999). Notes on camp En Cleto, Fabio (Ed.), *Camp, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (pp.53-66). The University of Michigan Press.
- Triana Toribio, N. (2000) A punk called Pedro: *la movida* in the films of Pedro Almodóvar En B. Jordan y R Morgan-Tamosunas (Eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, (pp. 274-282). Londres. Arnold.
- Vernon, K. M.; Morris, B. (1995). Introduction: Pedro Almodóvar, Postmodern Auteur En K. M. Vernon y B. B. Morris (Eds.), *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar* (pp. 1-23). Westport Connacht. Greenwood Press.
- Vidal Beneyto, J. (2009). Almodóvar: transición, postfranquismo, movida. *El Viejo topo*, nº 263, 50- 59.
- Vilarós, T. M. (1998). Tercer mono: *plumas* En *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973- 1993)* (pp. 192-194). Madrid. Siglo XXI de España.
- Yarza, A. (1999). *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad «camp» y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid. Libertarias.
- Zurian, F. A.; García-Ramos, F. J. (2021). Repensar lo camp, investigar lo queer. *Estudios LGBTIQ+. Comunicación y cultura* 1 (1), 3-4. <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.76619>