

La Ley del Deseo; masculinidades posfranquistas, homosexualidades liberadas

David Bernal-Salgado
Investigador independiente



<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.98393>

Recibido: 08/10/2024 • Aceptado: 31/10/2024

ES Resumen. El género es una construcción cultural (Butler, 1990) y, como tal, es producto de variadas tecnologías sociales como el cine (Lauretis, 1989). Dentro de los estudios de género, el análisis de las masculinidades en los productos audiovisuales ha ido cobrando importancia; sin una crítica a la masculinidad tradicional hegemónica y una deconstrucción de los viejos valores patriarcales no será posible la propuesta de modelos no estereotipados que reflejen la pluralidad de los hombres en la sociedad y, por ende, alcanzar la igualdad (Zurian, 2011; 2013, 2023). A lo largo de la filmografía de Pedro Almodóvar, los personajes masculinos han ido ganando peso y complejidad, proponiendo nuevos modelos de masculinidad. Por ello, este artículo se centrará en el análisis de los protagonistas masculinos de *La ley del deseo* (1987) para ver qué tipo de masculinidad construye y propone Almodóvar en la primera producción de *El Deseo*. No solo se trata de su primera película estrenada fuera de nuestras fronteras; también la primera protagonizada por hombres y la primera parte de la trilogía de auto-ficción que conforma junto a *La mala educación* (2004) y *Dolor y gloria* (2019).

Palabras clave: Almodóvar; masculinidades; homosexualidad; género; Estudios LGBTQ+

EN *The Law of Desire; post-francoist masculinities, liberated homosexualities*

EN Abstract. Gender is a cultural construction (Butler, 1990) and, thus, it is a product of a variety of social technologies such as cinema (Lauretis, 1989). Within gender studies, analysis of masculinities in media products has gained importance; if traditional hegemonic masculinity is not questioned and old patriarchal values are not deconstructed it will not be possible to propose non-stereotyped models that reflect the plurality of men in society and, therefore, to achieve equality (Zurian, 2011; 2013, 2023). Throughout Pedro Almodóvar's filmography, male characters have gained weight and complexity, with new masculinity models being proposed, although academic studies do not capture this in its entirety. Accordingly, this article will focus on the analysis of the male protagonists in *The law of desire* (1987) to determine which type of masculinity is constructed and proposed by Almodóvar in *El Deseo*'s first production. This is not only his first film premiered outside our borders, it is also the first one with male leads and the first part of the self-fiction trilogy that it makes up together with *The bad education* (2004) and *Pain and Glory* (2019).

Keywords: Almodóvar; masculinities; homosexuality; gender; LGBTQ+ Studies

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 2.1. La ley del deseo: piedra fundacional del universo almodovariano. 3. Metodología. 4. Análisis y discusión de los protagonistas masculinos. 4.1. Pablo. 4.2. Antonio. 5. Conclusiones. 6. Referencias citadas.

Cómo citar: Bernal-Salgado, D. (2024). *La Ley del Deseo; masculinidades posfranquistas, homosexualidades liberadas*, en *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 4(2), pp. 63-73.

Introducción

Hasta hace relativamente poco en el imaginario social occidental dominaba una idea de masculinidad universal cuyos valores están en crisis y ha dado paso a las nuevas masculinidades. Los valores de esta masculinidad normativa y hegemónica en la que se sustenta el sistema patriarcal –tales como la competitividad, la agresividad, la fuerza o la represión de las emociones– han perpetuado a través de las representaciones culturales, especialmente la ficción audiovisual, que ha impuesto un modelo de hombre hegemónico y excluyente que ha generado sufrimiento tanto a las mujeres, en forma de violencia (física, sexual y psicológica), como a los hombres que no encajaban dentro de una esencia que es más aspiracional que real. Aquellas masculinidades disidentes no solo han sufrido la violencia y el rechazo, la puesta en duda de su «hombria»; tampoco se han visto representadas y legitimadas por personajes de ficción que son claves en la construcción de nuevos imaginarios y un cambio de mentalidad que se vea reflejado en cambios sociales (Zurian, 2023, p. 64-65). Todos los productos culturales son un constructo ideológico que responden a unos intereses concretos y las imágenes no son neutrales. Incluso aquellas que aparecen naturalizadas mediante el M .R .I o Modo de Representación Institucional (Noel Burch, 1987), están condicionadas por la ideología dominante y ejercen la dominación simbólica. De este modo, esta estandarización del lenguaje cinematográfico, falsamente neutro y natural, está definiendo e imponiendo estereotipos (Zurian y Caballero, 2007, p. 408).

A principios de los ochenta y finales de los noventa la teoría fílmica feminista goza de un gran impulso en el mundo anglosajón gracias a «una crítica de la representación para la cual la desnaturalización de la imagen va pareja a la deconstrucción del género como representación» (Colaizzi, 2007, p. 15). Esta se lleva a cabo mediante los textos de teóricas como Teresa de Lauretis, que en *Technologies of Gender* (1987) definió el género como una construcción que es tanto el producto como el proceso de su representación mediante una serie de tecnologías sociales como el cine, y Judith Butler, que en *El género en disputa* (1990) afirmó que es «en sí mismo una ficción cultural, un efecto performativo de actos reiterados, sin un original ni una esencia». Esto permitió el desarrollo de los Gender Studies, marco conceptual en el que se relacionan los viejos análisis feministas con los Gay and Lesbian Studies, que en los noventa dieron pie a la Teoría Queer (Lauretis, 1990), y los *Men's Studies* o *Masculinity Studies*, estudios sobre hombres y masculinidades. Su objetivo es des-universalizar lo masculino (patriarcal) y se pueden cruzar con los estudios gay y queer, como haremos aquí como la mejor aproximación para el análisis de la construcción de los personajes masculinos en la obra almodovariana. En *Stereotyping*, Richard Dyer (1977) analizó las formas en que operaban los estereotipos gay y lésbico para normativizar la sexualidad masculina heterosexual, marginando al mismo tiempo las formas alternativas hasta hacerlas invisibles. El objetivo no era simplemente la denuncia de estereotipos o la creación de imágenes positivas: se trataba de conseguir una autorrepresentación compleja, diversa y matizada (Stam, 2000, p. 304). Para ello hay que intervenir en la representación, porque esa intervención puede y debe ayudar a liberar significativamente su esquema normativo (Zurián, 2011; 2015; 2023). Esto lo vemos de una forma clara en *La ley del deseo* con el personaje de Antonio (Antonio Banderas), «cuya heterosexualidad se desestabiliza instantáneamente y cuya imaginación homoerótica se inflama» después de ver *El Paradigma del mejillón*, la película de apertura dentro de la película (Kinder, 2009, p. 284).

2. Estado de la cuestión

2.1. La ley del deseo: piedra fundacional del universo almodovariano

La ley del deseo (1987) es una de las películas más importantes y paradigmáticas de Almodóvar, aparte de una de sus favoritas. Primero, porque «plantea de forma abierta y taxativa uno de los pilares, de principio a fin, de su filmografía: la construcción de la propia identidad como una construcción personal fruto del deseo de ser quien se es y, también, de liberación de su propia sexualidad» (Zurian, 2011, p. 256). En sus conversaciones con Frédéric Strauss, el cineasta afirma que es clave en su carrera y en su vida: «trata de mi visión del deseo, que es algo muy duro y al mismo tiempo muy humano» (Strauss, 2000, p. 68). Segundo, porque, tras cinco películas, fue la primera producida por El Deseo, la compañía que fundó con su hermano Agustín Almodóvar el 14 de junio de 1985 gracias a *La Ley Miró* (1983), que promovió las subvenciones a nuevos directores y su conversión en productores, logrando así la absoluta libertad creativa que su personal visión requería. Lo hermanos presentaron una solicitud al Ministerio de Cultura que les fue denegada. Finalmente, tras la intermediación del director de la entidad, Fernando Méndez Leite, consiguieron 38 millones de pesetas, a los que hubo que sumar 20 del Ministerio de Industria y un crédito bancario –pusieron como aval la casa de un amigo– para un presupuesto total de 100 millones de pesetas (Martínez-Carazo, 2013, p. 127). En España la película se estrenó el 7 de febrero y –pese a ser restringida a mayores de 18 años– recaudó 201.931.187 pesetas y fue vista por 638.646 espectadores (Martínez-Carazo, 2013, p. 131), ocupando el número cuatro de producciones nacionales exhibidas ese año –en Televisión Española no fue emitida hasta abril de 1991.

Además, *La ley del deseo* fue la primera película de Almodóvar que se estrenó fuera de nuestras fronteras y le dio a conocer a una élite cultural mundial de «entendidos» –el reconocimiento masivo del gran público le llegaría con la siguiente, *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988), nominada al Oscar. Pese a que en las entrevistas que el director ofreció durante el rodaje y el estreno repitió que no era una película sobre homosexualidad, «sino de amor en general, de la pareja e incluso de la familia» (Smith, 1998, p. 194), el Teddy Awards que ganó en el Festival de Cine de Berlín, junto con la comparación con Fassbinder y la historia con su vida personal, le posicionó como un cineasta gay y le hizo ganar el espeto de la comunidad gay internacional. Curiosamente, no recibió ninguno premio en nuestro país –fue ignorada en los Goya– y la acogida de nuestra crítica fue fría en comparación con la extranjera –la reputada Janet Maslin le dedicó

una elogiosa crítica en *The New York Times* (NYT, 27-7-1987) y Pauline Kael en *The New York Times* (NYT, 20-4-1987)–, dándose así una de las paradojas que le acompañarán el resto de su carrera: la mejor recepción de sus obras fuera que dentro de nuestras fronteras. «En España, ya no hay censura oficial, pero sí que hay una censura económica y moral, y me di cuenta perfectamente con *La ley del deseo*. He recibido muchos premios por mis películas en España, pero ninguno por esta última. A veces el silencio es muy elocuente. El tema de la película incomodaba a los miembros de la comisión de ayudas al guion» confesó Almodóvar a Strauss (2000, p. 78). Según Alberto Mira este vacío crítico e industrial que también sufrió *La mala educación* (Almodóvar, 2004) debe al problema que todavía existe en la industria y en la crítica para lidiar con el tema de la homosexualidad (Mira, 2008).

2.2. Un hito del cine queer: hacia una nueva «homovisualidad»

Con sus películas, especialmente las primeras, Almodóvar ha logrado cambiar el imaginario social sobre la disidencia sexo-genérica no solo en el cine español; también en la cultura global general. El manchego nos ha ofrecido una nueva «visualidad» –saber cómo mira una sociedad, hacia qué mira y que no mira– que la mayoría de las sociedades desconocía, un nuevo modelo social y comportamental que ha mostrado de una forma natural, próxima y cotidiana (Renobell Santarén, 2005, p. 453-454). Y dentro de ese nuevo imaginario, *La ley del deseo* es una obra fundamental, pese a que el cineasta ha negado repetidamente que sea una película «de» homosexualidad: «es fortuito que los personajes sean gays» (Smith, 1998, p. 170). Paradigma de la «modalidad desfocalizada» (Alfeo, 2011, p. 184), donde la cuestión homosexual abandona el eje de la construcción narrativa, cambió radicalmente la imagen del homosexual en nuestro país, constituyendo la frontera entre los presupuestos de la Transición y de la Post-Transición (Mira, 2008, p. 437). En él no encontramos «buenos homosexuales» –como en el cine de Eloy De La Iglesia– y sus imágenes tampoco son compatibles con ningún programa político reconocible (Smith, 1998, p. 204). Como explica Sasa Markus, «Almodóvar no pone directamente su obra al servicio de la lucha por el derecho de los homosexuales a un trato igualitario, él se comporta como un autor que acepta el amor homosexual como un hecho de la vida, y dicho tratamiento se sobreentiende» (Markus, 2001, p.54). Cuando comparamos las imágenes atormentadas del cine homófilo precedente con la desinhibida celebración del cuerpo masculino presente en el filme podemos apreciar la exposición libérrima de aquel imaginario reprimido (Gubern, 2005, p. 46). Almodóvar desafía las normas de representación cinematográficas hegemónicas destruyendo la escopofilia propuesta por Mulvey (1975) y desnaturalizando la mirada masculina heterosexual (Zechi, 2015, p. 36). Su mirada también trasciende las narrativas anglosajonas sobre «la salida del armario» y afirmación sexual –único tratamiento temático de los argumentos gays– al mostrar un mundo ideal de absoluta permisividad sexual que no siente ningún deber de ofrecer una recompensa por los años de represión e invisibilidad ofreciendo «imágenes positivas» (Allison, 2003, p. 137). Pero esta transgresión no es solo estética, también moral, ya que en la ética de su tratamiento de los personajes marginales cancela la idea del pecado y de la ley. A diferencia de los del cine franquista, los pecadores almodovarianos no tienen que redimirse o expiar sus culpas mediante la muerte, la cárcel o la renuncia (Aronica, 2005, p. 76-77).

Pero con *La ley del deseo* Almodóvar no solo cambió la percepción de la homosexualidad en el cine español y anglosajón; también se adelantó y sintetizó el llamado Cine Queer, que anticipa la crítica de la identidad como esencia que más tarde se volvería familiar en las teorías feministas, de las minorías y queer (Poe, 2013, p. 90). «Una de las características de su cine» expone Karen Poe en *Almodóvar y Freud* «es su capacidad de suspender el espacio normativo desde el cual ha sido posible pensar, clasificar, ordenar y jerarquizar la diversidad sexual» (Poe, 2013, p. 96). Con el fin de romper con las políticas identitarias del cine gay y lesbico anterior y provocar un cambio epistemológico hacia una reconfiguración de las identidades sexuales, en el artículo-manifiesto *A Queer Sensation* (1992) Ruby Rich acuña el término *New Queer Cinema*. No se trata de una propuesta cerrada, pues lo que define lo queer es su indeterminación y falta de homogeneidad, pero sí podemos señalar que su intención es pasar del esencialismo de sexo o género al constructivismo, desestabilizar y romper los binarismos y, en definitiva, brindarnos otro tipo de mirada (Zurian, 2023, p. 239-243). Lo raro, distinto, subversivo y transgresor, lo inclasificable, sustituye a las categorías cerradas LGBTQ+. (Rich, 1992; Allison, 2003; Zechi, 2015; Zurián, 2023; Muñoz Torrecilla, 2024). Por ello el cine de Almodóvar es paradigmático del cine queer al presentar la sexualidad y el género como conceptos flexibles, y por tanto sujeto a cambios (Pastor, 2005). «No existe nada tan ajeno y resistente a cualquier tipo de normalización identitaria como el mundo pulsional y el placer, sexual o no (...). Sus personajes son a veces ilegibles (desde el punto de vista de la identidad) porque se niega a presentarlos de manera unitaria, es decir, idénticos a sí mismos o poseedores de una identidad fijada» (Poe, 2013, p.89). Y *La ley del deseo* es un buen ejemplo de ello: «la representación almodovariana de un tema potencialmente sensacionalista, como algo cotidiano, hace de ella un hito del cine queer en el cual el enfoque del deseo homosexual crea un escenario romántico viable que adopta las convenciones narrativas y estilísticas de la representación del romance heterosexual» (Acebedo Muñoz en Poe, 2013, pp. 112-113).

3. Metodología

Dado que el objeto de estudio es la construcción de los personajes protagonistas masculinos en *La ley del deseo* y, por ende, analizar qué tipo de masculinidades propone Almodóvar en una de sus obras capitales; para ello hemos seleccionado las metodologías más adecuadas para tal fin de forma que, combinadas, lo aborden en toda su complejidad y obtengamos resultados pertinentes partiendo de la base de que, todo análisis de contenido, está atravesado «por un cierto grado de subjetivismo, ya que es imposible que el in-

investigador prescinda de sus propios conocimientos en el momento de describir –y más aun de interpretar– un fenómeno social» (Colle, 2011, p. 32).

Por un lado, al abordar las masculinidades, tenemos que tener presente que partimos de una perspectiva de género, por lo que estamos incluyendo todos los conceptos de los Estudios de Género –la Teoría Fílmica Feminista como punto de partida y, más en concreto, los Masculinity Studies cruzados con los Estudios LGBTIQ+ y la Teoría Queer–, «cuyo cuya principal aportación ha sido la ruptura de fronteras entre géneros y sexualidades impuestas por la tradición heteropatriarcal en la que se basa el imaginario audiovisual occidental» (Zurian y Herrero, 2013, p.477). Pero tampoco debemos olvidar que nuestra práctica es un análisis textual –cuyo paradigma metodológico inserta disciplinas como la semiótica, este caso postestructuralista, la sociología, la psicología y el psicoanálisis– que busca explorar «la malla de códigos cinematográficos y extracinematográficos tanto a través de una serie de textos como en el interior de un solo texto» (Stam, 2001, p.220). Por ello, el artículo de Zurian y Caballero (2013) «¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los gender studies y la estética audiovisual» será la mejor aproximación metodológica, ya que «las representaciones audiovisuales contemporáneas analizadas desde la perspectiva de género (sin obviar tampoco la problemática de los nuevos medios de producción, distribución y exhibición) requieren de un cambio metodológico a la hora de afrontar su investigación y análisis» (Zurian y Caballero, 2013, p.475). Los autores parten de la «Hermeneútica de las Imágenes» de Paul Ricoeur (2002, p. 71), definida por él mismo como «la teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos». Su tarea es doble: «por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la cosa del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo el trabajo del texto» (Ricoeur, 2002, p. 34). Esto implica que, a la hora de analizar las imágenes, estas deben ser «interpretadas contextualmente, de forma reflexiva y de forma discursiva» (Zurian y Caballero, 2013, p. 481). Tras haber realizado una revisión crítica en los subapartados anteriores, donde hemos analizado desde las condiciones de producción y distribución, así como su recepción tanto por parte del público como de la crítica, lo siguiente será combinar un análisis de la hermenéutica de las imágenes a través de la representación visual de los personajes (desde la caracterización hasta la puesta en escena pasando por el montaje) con un análisis del texto audiovisual desde una perspectiva de las masculinidades que abarque su sentido y significación cultural desde el género y la sexualidad.

Por último, y no por ello menos importante, se empleará la «Metodología de análisis del personaje cinematográfico» propuesta por Pérez Rufi (2016) a partir del texto de Casetti y Di Chio *Cómo analizar un filme* (1998). Su objetivo es establecer un modelo de análisis de fácil aplicación que aborde el personaje cinematográfico en toda su complejidad y desde el mayor número de perspectivas posibles, optando por un enfoque fenomenológico que considere al personaje como una persona real con psicología propia en detrimento de uno más formal (como rol) o abstracto/estructural (como actante). Para ello «aplicaríamos un conjunto de operaciones sobre un objeto determinado, en este caso el discurso fílmico, para descomponerlo y después recomponerlo con objeto de identificar sus principios de construcción y funcionamiento» (Rufi, 2016, p. 536). El autor no pasa por alto que prestar atención al género, la étnia o procedencia del personaje podría explicar «el modo en que ha sido percibido un grupo de persona, y cómo han sido representadas a través del cine» (Rufi, 2016, p. 535), por lo que, para una crítica de la construcción dramática, habría que añadir la Teoría Fílmica Feminista y la Teoría Queer como «nuevos enfoques que cuestionasen la ideología subyacente en el discurso con respecto a la descripción y función de los personajes» (Rufi, 2016, p. 536). Lo primero es distinguir si se trata de un personaje plano o redondo, y, en este último caso, si existe un «arco de transformación» (Seger, 1991, pp. 208-209) que implique algún cambio de carácter, actitud o comportamiento. A continuación, analizamos la apariencia del personaje (fisionomía, vestuario, gestualidad) y su expresión verbal. Otros aspectos son su carácter, su *backstory* (vida interior o pasado) y su vida exterior –que abarcan la vida profesional, personal y privada. La meta y motivación también nos darán algunas claves sobre su significación dentro del texto, así como otros códigos visuales como los elementos del discurso caracterizador: decorados y escenarios, maquillaje y vestuario, iluminación, composición de planos, dirección de actores, códigos gráficos y sonoros. Por último, podemos atender a aquellos elementos extradiscursivos del texto como las expectativas de género, el conocimiento previo que tiene el espectador o la imagen del actor (*star-system*). El análisis no debe implicar necesariamente este orden.

4. Análisis y discusión de los protagonistas masculinos.

4.1. Pablo

En la escena de la fiesta de la premier de *El paradigma del mejillón* queda perfectamente definido cómo es y cómo vive el personaje de Pablo (Eusebio Poncela). El ambiente de total permisividad es un reducto de la Posmovida (La Movida fue un movimiento sociocultural que abarca desde 1980 hasta mediados de la década), plagado de modernos, donde suena *Satanasa* (el éxito del grupo de punk-rock paródico de Almodóvar & McNamara). Pablo es un cineasta con prestigio: varias personas le felicitan, acapara la atención de dos periodistas (lesbianas) y una fan le expresa su admiración –él le contesta con descreimiento: «A mí las películas solo me interesa hacerlas, pero no soporto verlas». Y hace gala de sus vicios con total libertad: le vemos en el baño con Juan haciéndose y esnifando unas rayas de cocaína y, más tarde, en la barra fumando y bebiendo cerveza. Cuando las periodistas le preguntan por su próximo proyecto él responde con naturalidad: «de momento emborracharme y pasarme muchísimo».

Aunque Eusebio Poncela tenía 41 años cuando rodó la película, aparenta 30/35. Es un hombre delgado, rubio, con los ojos azules, lo que, junto a su talento, le hace atractivo a los demás. Suele vestir camisas holgadas con estampados y colores chillones como las que llevaba el propio Almodóvar en las entrevistas que le concedía para televisión en la época –la que lleva en la fiesta, azul turquesa con motivos dorados, tendrá importancia más adelante en la trama *noir*. Cuando lleva trajes de chaqueta y pantalón también son varias tallas más grandes; como veremos más adelante en casa cuando, desnudo, se pone unos vaqueros sin ropa interior, Pablo no quiere que nada le oprima, ni moral ni físicamente.

En esta escena también queda esbozado su conflicto cuando ve al chico del que está enamorado pero que no le corresponde, Juan (Miguel Molina), coqueteando con una chica (Victoria Abril). En ese momento abandona el local. Un chico guapo se le acerca y le ofrece irse a casa con él. Acepta, pero antes se sienta sobre la moto de Juan, aparcada en la puerta, y la besa. Pablo es fetichista y promiscuo, lo cual choca directamente con la crisis del SIDA que se estaba viviendo en ese momento –el primer caso de SIDA apareció en España en 1981, hasta 1984 no se identificó el VIH y en 1985 apareció el primer test para diagnosticarlo, un año antes del rodaje. Cuando llegan a casa se disculpa y va a vomitar, lo que revela que su estilo de vida le está pasando factura en su salud –más adelante le vemos toser nada más despertarse. La casa refleja un estatus socioeconómico y cultural medio-alto alcanzado con su trabajo; es amplia y está llena de estanterías con libros y vinilos, cuadros de gran formato de arte contemporáneo, pero no es opulenta –como veremos en la escena en la que Tina friega los platos en una cocina humilde que nada tiene que ver con la cocina de diseño de *Dolor y gloria*, una reproducción exacta de la del propio Almodóvar, lo que refleja la evolución del estatus económico del cineasta.

Cuando el chico que se lleva a casa le pide un papel en la obra *La voz humana*, Pablo le echa con la excusa de que está muy cansado –y al espectador/fan almodovariano le viene a la cabeza una frase de Enrique Goded, el protagonista de *La mala educación*: «Nada me erotiza menos que un actor en busca de trabajo». Mientras sucede esta escena vemos un inserto de un collage de imágenes superpuestas que definen las tres grandes pasiones de Pablo: el guion de *La voz humana* (el trabajo y la ficción), un montón de cocaína cayendo sobre él a cámara lenta (los vicios y los placeres) y Juan llegando en moto (los chicos y, en concreto, Juan).

Cuando Juan llega a casa de Pablo ambos se abrazan mientras suena en el tocadiscos el *Ne Me Quitte Pas* de Maysa (que será el *leit motiv* musical del personaje de Juan, del dolor de Pablo por su pérdida). En ese momento el conflicto de Pablo esbozado en la fiesta queda expuesto con total claridad cuando le dice: «Tú no tienes la culpa de no estar enamorado de mí. Y yo tampoco tengo la culpa de estar enamorado de ti». En su enciclopedia *Universo Almodovar*, José Luis Sánchez Noriega hace la siguiente reflexión: «El deseo de ser deseado es síntoma inequívoco de la soledad, la incomunicación, el dolor de la ausencia o el desamor, que son rasgos muy recurrentes en los personajes de Almodóvar y que vemos repetirse en muchas mujeres» (Noriega, 2017, p. 150).

Pablo y Juan toman pastillas para dormir con un trago de cerveza (de nuevo el uso libre y temerario de sustancias) y deciden no tener relaciones sexuales, lo que refleja que la homosexualidad más vas allá del sexo: también es un tema de afectos. Ambos amanecen con sus cuerpos entrelazados en una de las imágenes más icónicas y hermosas del cine de Almodóvar. El valor simbólico y político de este plano es innegable; el cineasta está dejando claro que su intención es validar y normalizar la alteridad sexual como la misma esencia de la heterosexualidad, siendo el amor por encima del deseo carnal lo que genuinamente une a los individuos en las relaciones homosexuales masculinas (Pastor, 2005, p. 446). Aunque cineastas como Pasolini, Fassbinder, o Stephen Frears ya habían abordado la homosexualidad, «Almodóvar ha sido el único que se ha acercado a él de forma valiente y sincera, presentándolo como un hecho natural, evitando todo tipo de sublimación» (Holguín, 2006, p. 248). Y ahí radica uno de los atractivos de la película: su modo inconsciente de captar la domesticidad cotidiana de las relaciones homosexuales, raramente mostradas en pantalla (Smith, 1998, p. 194).

Cuando Juan entra en casa de Pablo repara en que todavía no ha arreglado el interruptor de la luz (más adelante Antonio lo arreglará como parte de su estrategia de conquista). Este pequeño detalle refleja que Pablo es una persona descuidada y desastrosa en su vida personal, porque está absorbido –y aquí entra su segundo conflicto– por su trabajo y, más en concreto, por la ficción –en la escena de la fiesta en la que esnifan cocaína en el baño Juan le sugiere que vaya a verle a Conil y Pablo le responde: «Tengo que empezar a ensayar esa obra de teatro ya, no quiero descansar». Como la realidad le resulta frustrante y no se adapta a sus deseos (el deseo es construcción y ley), se inventa una a su medida; mediante las películas y las obras de teatro que dirige, y mediante las cartas que le escribe a Juan –las que les gustaría recibir– para que se las envíe de vuelta, un recurso cuyo origen podría estar en el descubrimiento de Almodóvar del poder de la ficción cuando, siendo niño, descubrió que su madre se inventaba parte del contenido de las cartas que le leía a las vecinas. Como el propio Almodóvar, Pablo ficciona su vida y usa la vida de los que le rodean para convertirla en ficción –esto le lleva a una discusión con su hermana Tina cuando, tras meterse unas rallas en el almacenillo de una terraza de verano, le confiesa que se ha inspirado en sus dramas con los hombres para el guion de *Laura P.* «Prácticamente, se convierte en creador de su propia vida. Es una especie de deformación profesional que yo siento muchas veces» ha confesado el cineasta (Strauss, 2000, p. 69). Karen Poe lo explica a la perfección: «En Almodóvar la fuerza de este querer ser poema arrasa cualquier proyecto identitario.

En su caso no se trata de construirse una identidad como cineasta (aunque eso efectivamente haya ocurrido) sino de habitar en su obra, en una especie de vida-poema, vida-ficción, vida-película» (Poe, 2013, p. 120). Por todo ello la máquina de escribir se convierte en un objeto-icóno-fetiché presente a lo largo de toda la película –hasta que al final, consciente de su poder maldito, la tira por el balcón y cae en un contene-

dor provocando una explosión tan espectacular como irreal. El plano de la casa de Pablo tomado desde la ventana, con la maquina en primer término en el centro, y los personajes al fondo (Tina y Ada o Antonio) es recurrente; es como si todo lo que ocurre en su vida real y cotidiana, en realidad, estuviera dictado por ésta. También hay un plano desde dentro de la misma donde vemos el rostro de Pablo detrás de las teclas: es un hombre esclavo de la fabulación, atrapado por su poder creador. La máquina de escribir será uno de los estilemas iconográficos almodovarianos por antonomasia –como veremos más adelante en *La flor de mi secreto* o *La mala educación*. Esta mezcla o confusión entre ficción y realidad la vemos claramente sublimada en la carta que leen los guardias civiles en la playa, que termina con un «te quiero más que a mi vida», la misma frase con la que terminaba la obra *La voz humana* en boca de Tina previamente. El buzón será otro elemento iconográfico recurrente; ahí es donde Pablo recibe las cartas que le ha escrito previamente a Juan, las que le gustaría recibir. El lugar donde se materializa la ficción de su vida; donde, carta mediante, le expresan el deseo que anhela.

Aunque Pablo es un hombre ensimismado y en cierto modo solipsista, que vive para su trabajo y sus placeres, tiene una relación cercana y protectora con su hermana Tina y su hija adoptiva Ada (Manuela Velasco). Cuando en la premier de *El paradigma del mejillón* las periodistas le preguntan a Tina si son ciertos los rumores de que se ha hecho lesbiana, no duda en defenderla –también se pone la defensiva cuando Antonio va a su casa por primera vez y le pregunta si es verdad que su hermana es transexual. Cuando pasa penurias económicas, le extiende un cheque y le da trabajo, como actriz de la obra teatral *La voz humana* –y como futura protagonista de la película *Laura P*. Con el personaje de la niña Ada, que está platónicamente enamorada de él, vemos la faceta más tierna y relajada del protagonista, adquiriendo un rol paterno; le regala una armónica y le compra un vestido de primera comunión, y en la mítica escena en la que, paseando por la noche madrileña, Tina se pone frente a la manguera, la lleva cogida a hombros, como haría cualquier padre con su hija, derribando así el prejuicio de que una persona promiscua y viciosa no puede ser un cuidador afectuoso y responsable –una idea en la que ahondará más adelante el filme *Cachorro* (Albadalejo, 2004).

También hay que reseñar un aspecto extra-cinematográfico del rodaje que afectó a la construcción del personaje, que tal y como lo concibió Almodóvar, era un cocainómano animado y vital, pero que, por las circunstancias personales del actor, Eusebio Poncela, en ese momento enganchado a la heroína, finalmente fue todo lo contrario. Este incidente, que provocó tensión durante el rodaje y llevó a una ruptura traumática de Almodóvar con Poncela, se convirtió, con el tiempo, en un acierto que confirió al personaje «un aplomo y una angustia verdaderamente conmovedores» (Zurian y García-Ramos, 2021, p. 158; Navarro Gaviño, 2022) que, de alguna forma, vislumbro el cineasta atormentado y reflexivo en el que se convertiría el propio Almodóvar; su masculinidad herida. En *Dolor y gloria* exorcizó sus demonios y rescató este episodio fabulando una reconciliación (que nunca se ha producido en la vida real) a través del personaje de Axier Etxeandia y el filme *Sabor*, trasunto de autoficción de *La ley del deseo*. La ficción, de nuevo, realizando los deseos más ocultos, los de Pablo y los de Pedro. ¿O acaso personaje y persona no son lo mismo?

4.2. Antonio

La primera vez que vemos a Antonio es en el baño del cine donde ha tenido la premier de *El paradigma del mejillón*, que despierta su escopofilia homosexual, lo que le lleva a masturbarse mientras susurra –en un primer plano de sus labios– «¡follame!» tal como hace el chaperero de la película. Antonio es un joven arrebatadamente guapo de unos veinte años que viste un polo Lacoste negro, pantalones de pinza y zapatos castellanos. Lleva el pelo engominado, lo que denota que es una persona controladora y reprimida. Su aspecto de *pijo andaluz* le hará desentonar en el mundo de modernos de la Posmovida en el que se mueve Pablo y que desestabilizará con su pasión irracional y su masculinidad patriarcal. Su estilo (polos básicos de marca y repeinado) se mantiene constante a lo largo de la película, salvo cuando, tras su primera relación sexual con Pablo, sufre un cambio iconográfico y le vemos vestir un polo ancho de colores chillones (rojo con estampados azules) que refleja no solo su obsesión patológica por Pablo y por poseerle; también su deseo de convertirse en él.

En la fiesta posterior vemos a Antonio observar a Pablo detrás de una reja; más adelante, en su casa de Jerez de la Frontera, se repetirá un plano similar a través de la reja de la ventana de su habitación. La reja simboliza la separación que existe entre los mundos de ambos; entre una homosexualidad liberada (Pablo) y una reprimida y posfranquista (Antonio). Mientras Antonio observa a Pablo hablar con una fan –a la que justo después le pregunta, inquisitivo, de qué han hablado– apunta con una escopeta de juego recreativo: un icono de la violenta masculinidad normativa, un símbolo fálico y un objeto premonitorio (ya que Antonio morirá de un tiro). Este objeto concentra la tensión entre la pulsión de vida (Eros) y la pulsión de muerte (Thánatos) que se dará en este personaje a lo largo del filme mediante un juego de contraplanos: el primer plano de los labios de Antonio en el baño (Eros) contrasta con el primer plano del mordisco en el labio –el negativo del beso– de Juan muerto (Thánatos), o el plano del faro (otro símbolo fálico) encadenando con el campanario anunciando el velatorio de Juan (símbolo de anuncio de muerte). La visión del erotismo de Almodóvar recuerda a la de Buñuel, así como la discusión de Bataille en *L'Érotisme*; en *Matador*, *La ley del deseo* y *Átome* –la trilogía protagonizada por Antonio Banderas en papeles similares– evoca su formulación de que «el erotismo es la afirmación de la vida, incluso en la muerte» o «lo que identifica la pasión es el halo de muerte» (Fuentes, 1995, p.164).

Este plano de Antonio sujetando un arma recreativa se repite en la fiesta de la premier de la obra *La voz humana*. Su imagen apuntando la escopeta se refleja en otro plano en el que Tina, Ada y Pablo se despiden y que será premonitorio del clímax, donde Antonio tomará como rehén a Tina en su casa con una pistola de

verdad. Esta vez Pablo sí repara en él, atraído por su evidente belleza física; le baja el arma y le ofrece acompañarle. «No suelo acostarme con chicos» le contesta Antonio, dejando latente su falta de experiencia y su homofobia interiorizada. Antonio se arrepiente y le aborda en las inmediaciones del local: «Tú ganas, me voy contigo» le dice. Esta pequeña muestra de competitividad revelará una de las características de la masculinidad patriarcal que el personaje se empeña en reproducir (y en la que, como veremos más adelante, ha sido educado y socializado). «Oye esto no es ninguna competición» le responde Pablo. «Sí que lo es, pero yo acabo de perderla», replica Antonio mientras le arregla la solapa de la chaqueta, tal y como haría una esposa entregada con su marido, reproduciendo, quizá, lo que le ha visto desde pequeño hacer a su madre con su padre (ausente) cuando se iba al Parlamento «a una sesión de esas».

Cuando llegan a casa se producirá el mayor choque entre ambas masculinidades; entre la inexperiencia con los chicos de Antonio y la promiscuidad de Pablo. Antonio se abalanza sobre su anfitrión y le besa con torpeza. «Tranquilo, tranquilo, no se besa como se desatasca una pila» le dice Pablo. Y le enseña a besar con delicadeza por toda la cara. Esta misma situación se reproducirá cuando tienen relaciones sexuales. La primera para preguntarle si tiene alguna enfermedad venérea, reproduciendo así los prejuicios que existían en la época sobre las relaciones homosexuales. «Es que me horrorizan esas enfermedades, ¿sabes?» aclara. Una frase que podría haber dicho, perfectamente, su madre (que analizaremos más adelante para entender el comportamiento de Antonio). La segunda interrupción es para preguntarle si quiere penetrarle. Sorprende que un personaje que más adelante se va a comportar de una forma tan dominante y controladora se pliegue a la pasividad con tan poca resistencia; y que un actor heterosexual como Antonio Banderas, que estaba empezando a despuntar y construiría una imagen de galán, se deje filmar en una posición que entonces (¿y todavía hoy?) se consideraba humillante, siendo penetrado con las piernas abiertas hacia arriba. «Es que yo no lo he hecho nunca, ¿sabes?» dice el personaje. La imagen de dolor de su rostro lo confirma cuando es penetrado. «En esta segunda escena, Almodóvar va aún más allá de la escena final de *Matador*, al representar uno de los tabúes que han sido consolidados por Occidente, en donde la penetración anal ha estado casi ausente en la historia de las representaciones culturales», explica Karen Poe. «En el siglo XIX este terror a la pasividad masculina, representada por la penetración anal del hombre, recibe el nombre de sodomía (heredado de la Iglesia católica) y satura las páginas de los tratados médicos legales de los higienistas y alienistas europeos» (Poe, 2013, p. 110). Otro aspecto que resulta chocante es que, en plena crisis del SIDA, en la escena no haya ninguna referencia al sexo seguro y la protección contra la ETS, solo un primer plano de Pablo cogiendo la vaselina. En el mundo de total permisividad de Almodóvar, donde el cineasta recrea la realidad como le gustaría que fuera, a la medida de sus fantasías, no solo no existe la homofobia; tampoco hay rastro de los trágicos estragos del VIH.

A la mañana siguiente vemos a Pablo, a través de varios planos tomados desde fuera de las ventanas, inspeccionar la casa. Está desnudo salvo por un slip blanco como el que llevaba el chaperó de *El paradigma del mejillón*. Si esa película despertó la escopofilia en su aspecto narcisista y el deseo homosexual en Antonio, Almodóvar sexualiza y fetichiza al personaje para despertar la nuestra, invirtiendo la mirada hegemónica, desafiando las normas de representación que analizó en su influyente artículo Laura Mulvey (1975). Cuando Antonio lee la carta que Pablo le ha escrito a Juan para que se la envíe de vuelta hay un primer plano de su paquete muy parecido al del chaval de *El paradigma del mejillón* cuando se frota frente al espejo. El cine no es solo una de las tecnologías más poderosas para construir el género; también nuestro deseo. El deseo es ley, pero también constructo.

La lectura de esta carta despierta los celos más patológicos de Antonio, que le escribe otra en la que le llama cerdo y le dice que, si en vez de veinte años tuviera dieciséis, le denunciaría por corruptor de menores. En ese momento suena por primera vez el bolero de Los Panchos *Lo dudo* (mientras Pablo teclea, al ritmo de la música, en la máquina de escribir), que será el *leit-motiv* musical asociado a Antonio y su pasión irrefrenable hacia Pablo; que expresará, con una potencia conmovedora e inolvidable, sus sentimientos desbocados. Sobre el uso del bolero en el cine de Almodóvar, una de sus señas de identidad, existe una extensa bibliografía. La canción volverá a sonar en el clímax de la película, en la última hora que Antonio y Pablo pasan juntos en el piso de Tina antes de la muerte del primero.

Pese a su airada reacción al leer la carta de Juan, Antonio y Pablo se seguirán viendo. En un encadenado de escenas vemos como Antonio despliega su estrategia de conquista siguiendo al dedillo todo lo que Pablo expresó que le pediría a la persona amada en el programa en el que le entrevista una presentadora interpretada por Rossy de Palma (y que Antonio vio, subido a una escalera en la universidad en la que estudiaba, tomando nota). En ella deja entrever que está reproduciendo los roles de la masculinidad patriarcal que ha visto en su casa, performando una heterosexualidad que resulta impostada: le grita «buenos días» con rudeza mientras le pinta el techo de la ducha y mientras le enjabona (mostrando con naturalidad la cotidianidad de las relaciones homosexuales) le dice que no quiere enterarse que sale con otros chicos ni que vuelve a tomar cocaína, que necesita llevar una vida más sana, y que cuándo él se lo diga irá a verle. Es decir, se muestra protector, paternalista, imperativo, amenazante, dominante y celoso; todos ellos rasgos del hombre en las relaciones heteronormativas. «¿No eres un poquitín reaccionario?» le espeta Pablo sin tomarle muy en serio. «Soy como hay que ser» contesta Antonio, dejando claro que esa es la masculinidad correcta que va a perpetuar sin cuestionarla. Este tono amenazante y enjuiciador lo mantendrá cuando le advierte de que no le mienta y le dice que es mejor que lo que piensa, pero que no lleva una vida sana: «Ya me encargaré yo de arreglar eso». «Antonio es un personaje de una sola pieza. La pasión impregna cada uno de sus actos. Es capaz de todo, de matar, de mentir. Es un fanático en su amor y como alguien cuya única moral es la expresión vital de esa pasión, no puede ser juzgado de un modo racional, porque su lógica no lo es» (Zurian y García-Ramos, 2021, p. 163).

En la segunda parte de la película, cuando Antonio va al pueblo en el que ha nacido y crecido, dando paso el melodrama al thriller con tintes *noir* tras el asesinato de Juan, entendemos el comportamiento del personaje: la masculinidad normativa posfranquista que, de una forma torpe, ha intentado reproducir en su relación con Pablo. En la escena en la que ambos se despiden desayunando en el VIPs de la Plaza de los Cubos, vislumbramos parte de la represión (conservadora y católica) en la que Antonio ha sido educado cuando le pide a Pablo que le escriba con nombre de chica para que su madre no sospeche que es un chico. «No quiero que nadie se estere de esto, me refiero a mi familia, por si acaso hay que ser prudentes» le dice. Y añade: «Mi madre es alemana y le gusta espiar», en lo que parece un chiste del autor para quitarle hierro al asunto. El recurso de llevar una doble vida inventándose una identidad ajustada a la norma de cara a la familia será una constante en los homosexuales con el fin de ahorrarse violencia y marginación, los de la época y todavía, desgraciadamente, algunos también hoy. «¿Pero, ¿qué dices tío?» le replica Pablo. En su mundo de absoluta tolerancia y permisividad esto le parece un disparate (aunque finalmente acepta).

En la escena del chiringuito en el que trabaja Juan, junto al faro de Conil, seremos testigos de la locura de Antonio; la inestabilidad que le provoca su obsesión por Pablo, lo peligroso que puede llegar a ser. En esta escena, además, van saliendo actitudes relacionadas con las peores características de la masculinidad normativa tóxica que intenta reproducir; primero le miente y le dice a Juan que le manda Pablo para decirle que no le quiere ver (y que la camisa se la ha regalado él), luego le intenta emborrachar con una botella de whisky como si un duelo entre cowboys se tratara, y más adelante se abalanza sobre él y le intenta besar, es decir, le acosa sexualmente. «Quiero poseerte, quiero poseer todo lo que ha sido de Pablo porque le quiero» le dice, agresivo, Antonio. «Yo no soy de nadie» le contesta Juan, haciendo gala de una masculinidad mucho más sana. Finalmente le muerde con saña y, tras forcejear, le tira por el acantilado, provocando su muerte.

Justo después vemos a Antonio por primera vez en su casa en Jerez de la frontera. El plano no puede ser más elocuente; está enmarcado en un marco antiguo dorado, porqués se ha criado en una jaula de oro conservadora, la cámara panea hacia arriba y, en lo alto de las escaleras, tras una reja, aparece la figura espectral de su madre, rígida y elegante, figura omnipresente que todo lo vigila y lo controla. Una madre que revisa los bolsillos de su hijo (y se guarda la nota que encuentra), que vigila sus salidas y que, cuando éste está en el baño quemando la camisa prueba del delito, le grita, inquisidora, que si se está fumando un porro y que abra la puerta que quiere ver qué hace. Aun así no duda en protegerle ante la guardia civil a sabiendas de que está implicado en algo turbio.

En el siguiente plano Antonio se levanta de la cama en su habitación de adolescente; la colcha, de gancho, es igual que la que, más adelante, veremos en la cama de su madre. Una metáfora visual que denota lo protectora y castradora que es; una madre que tiene a su hijo atrapado en su telaraña de valores anticuados. En la habitación de Antonio vemos un montón de elementos asociados a aficiones propias de una adolescencia heteronormativa: una tabla de surf, posters de motos, banderolas del Atleti, una guitarra, un cuadro con nudos marítimos. Es decir, fútbol y deportes. Nada de posters o memorabilia de artistas o películas propios de una adolescencia queer. También hay una estantería con una colección de tomos azules y rojos, que resulta estético, pero también nos indica que está estudiando una carrera universitaria, probablemente derecho, que es lo que estudian los hijos que quieren cumplir con las expectativas académicas y laborales de sus padres.

Observando la actitud de la madre de Antonio podemos entender el comportamiento y la personalidad del personaje; su homofobia interiorizada, sus valores conservadores y su masculinidad tóxica. Es una mujer con un nivel socioeconómico alto como vemos en su apariencia (viste elegante, está muy maquillada y tiene un recogido perfecto de peluquería) y en su casa, con un amplio y lujoso patio andaluz. Su marido, político, ha sido un padre ausente para Antonio. Cultiva aficiones tradicionales (le dice a su hijo que se va a ensayar sevillanas para la fiesta de la vendimia) y le gusta guardar las apariencias, algo que comprobamos cuando le dice al guardia civil que, por favor, nadie se entere de esto, sobre todo su marido. También es una mujer que prejuzga todo lo que no se ajusta a su reducida visión de las cosas; se refiere a Laura P. como «el putón de las cartas» y sobre la apariencia de Pablo confiesa que no le gusta la gente que no se quita las gafas. «¡Mi hijo no tiene nada que ver con ese corrompido!» le dice al guardia civil sobre el cineasta, delatando una homofobia ajustada a los prejuicios de la época sobre los homosexuales --y que, claramente, su hijo ha asumido. Tampoco duda en recurrir al chantaje victimista, propio de madres tóxicas, cuando, amenazante, le dice a su hijo que «entre tu padre con la política y tú, me vais a quitar la vida». Esta dinámica será emulada por Antonio en la escena en la azotea de su casa del pueblo, donde se reencuentra con Pablo en un plano donde ambos están tras una enorme campana de cristal con una telaraña metálica que nos dice, visualmente, que el director está atrapado en la locura y la pasión del joven. Cuando Pablo le grita «¡Asesino!» este le responde: «Tú has tenido la culpa, me mentiste diciendo que esa carta era una broma. Me mentiste cuando me dijiste que Juan y tu estabais enamorados. Y te advertí que no me mintieras. Y no me hiciste caso». Una justificación y una amenaza propia de un manipulador y un maltratador.

El personaje de Antonio podría ser una continuación del personaje que Antonio Banderas interpretó en *Matador*, Ángel, un joven que podría leerse como otro homosexual armarizado pero de una forma más velada. En su fascinación por su maestro de la escuela de tauromaquia, Diego Montes (Nacho Martínez), podría haber un enamoramiento homófilo no reconocido, como demuestra su confesión de que no tiene experiencia con mujeres y el gatillazo que sufre cuando intenta violar a la novia de éste --¿Otro intento de poseer todo lo que es de su objeto de obsesión? Ángel tiene visiones premonitorias, porque en el cine se Almodóvar se invierte el paradigma y los locos son los lúcidos, como Antonio en *La ley del deseo*, el único personaje que es fiel hasta las últimas consecuencias a su deseo y pasión, o Ricky (también Antonio Banderas) en *Átame*, que tras salir de un psiquiátrico viola la moral (secuestra a la mujer que desea) con el fin de tener una vida

normal. Ángel y Antonio, que podrían ser distintas versiones de un mismo tipo de masculinidad posfranquista reprimida, comparten una figura materna rígida y controladora que está en el origen de su construcción comportamental. En su conversación con Strauss, Almodóvar confiesa que Antonio Banderas es el que mejor ha comunicado su visión de los personajes masculinos (Strauss, 2001, p. 61). En las tres películas citadas el actor se convierte en el hombre que mejor ha expresado su visión del deseo y la pasión, no solo por su arrebatadora belleza física, también por su masculinidad animal. El destino, en un hermoso giro, ha querido que, ya en su madurez, Banderas interprete al alter-ego del verdadero Almodóvar en *Dolor y gloria* y su masculinidad herida.

5. Conclusiones

La ley del deseo ofreció una representación novedosa, en aquel momento, de la masculinidad homosexual: rompe con los estereotipos y las visiones negativas que, hasta la fecha, habían dominado en la ficción audiovisual, mediante una construcción de personajes compleja y naturalizada. Al contrario que en el cine español homófilo de su predecesor, Eloy de la Iglesia, en su película no aparecen «buenos homosexuales» ni responde a ningún programa político; solo a la propia autoría de Almodóvar. El cineasta construye personajes masculinos redondos que no se pliegan a las demandas de ningún mensaje normalizador o moralizante, que presentan un amplio abanico de aristas y matices que responden a sus vivencias personales y su contexto, demostrado así que el género y, por ende, la masculinidad, es una construcción social y cultural tal y como demostraron en sus textos de la Teoría Fímica Feminista; Teresa De Laetis, Judith Butler y Giulia Colaizzi. Mediante sus dos protagonistas masculinos, el filme expone dos tipos de homosexualidades que convivían en ese momento en un país que, todavía, trataba de sacudirse cuarenta años de dictadura nacionalcatólica; una liberada (Pablo) y otra homófoba que reproduce el modelo de masculinidad heteronormativa patriarcal aprendido en casa (Antonio), finalmente deconstruida y disuelta mediante el deseo y la pasión.

El personaje de Pablo vive y crea con una libertad que era novedosa en España y responde a unas circunstancias muy concretas: homosexuales en entornos urbanos (como Madrid y Barcelona) y artísticos, un mundo de modernos, como en el que se movía Almodóvar tras emigrar a la capital y que desde 1980 hasta la mitad de la década dio lugar a un movimiento sociocultural llamado La Movida. El cineasta construye un alter-ego muy parecido a él mismo, que dirige películas escandalosas que coquetean con el porno gay u obras de teatro de autores queer como Jean Cocteau, que aman a otros hombres y tienen relaciones sexuales con ellos sin ninguna culpa o prejuicio heteronormativo. Y que se entregan (sin medir las consecuencias para la salud) a todo tipo de vicios y placeres; el alcohol, el tabaco o las drogas (especialmente la cocaína). Aunque el cineasta lo lleva todo un paso más allá y se adelanta a la realidad del momento, mostrando un mundo de total permisividad donde la homofobia no existe (sí la transfobia, como vemos en la escena en la que los policías corruptos denigran a su hermana Tina) y tampoco las trágicas consecuencias de la crisis del sida, que puso fin a la promiscuidad que trajo la liberación sexual de la década anterior. Pablo vive como si el país no acabara de dejar atrás cuarenta años de dictadura y una complicada Transición a la democracia, donde todavía quedaban reductos reaccionarios en las instituciones y la sociedad, y como si la aparición del VIH no hubiera provocado un genocidio gay y una vuelta a la estigmatización hacia los homosexuales que empezaba a desaparecer levemente tras la lucha emprendida por los movimientos de liberación –la primera marcha por los derechos LGTBI del estado español tuvo lugar el 26 de junio de 1977 en Barcelona; en Madrid habría que esperar justo un año después. Mediante este personaje, Almodóvar está rompiendo el estereotipo del homosexual atormentado con una vida trágica o triste que habitaba en el imaginario social y que perpetuaba la ficción con personajes o temáticas LGBTQ+, donde dominaba la narrativa de salida del armario o vidas marcadas por el silencio, la opresión y la marginación. Mediante la relación protectora de Pablo con su hermana Tina y su hija adoptiva, con la que forma una familia elegida disidente, también está rompiendo el prejuicio que asociaba la promiscuidad y una vida entregada a los placeres con la falta de responsabilidad afectiva y la incapacidad para los cuidados. Pese a no ajustarse a los parámetros de lo que la sociedad espera de un buen padre, Pablo se convierte en un referente para la pequeña Ada.

El personaje de Antonio, sin embargo, será todo lo contrario; un homosexual reprimido que no ha logrado sacudirse los valores del nacionalcatolicismo y que, en su comportamiento con Pablo, reproducirá la masculinidad heteronormativa patriarcal en la que ha sido educado y socializado, mostrándose protector, competitivo, dominante, agresivo, violento, celoso y lleno de prejuicios. Esto en la película queda muy bien reflejado como consecuencia de haber pasado su infancia y adolescencia en un pueblo de la España profunda (Jerez de la Frontera) en un entorno familiar de alto estatus socio-económico, con una madre conservadora y católica, inquisitiva y sobreprotectora, castradora y homófoba. Hasta su llegada a Madrid, Antonio (tal y como delatan los códigos visuales de su cuarto) ha llevado una vida normativa de chico heterosexual. El deseo, la pasión y el amor homófilos, el que le despiertan la película *El paradigma del mejillón* y el personaje de Pablo, le harán ir superando su homofobia interiorizada y sus prejuicios, en una lenta salida del armario que en la escena final en el piso de Tina se revela pública, pero, al mismo tiempo, trágica y desesperada. Antonio solo encuentra la verdadera liberación a través de su propia muerte.

En *La ley del deseo* Almodóvar no explicita ninguna motivación histórica o sociológica –tampoco en el resto de su filmografía. Su única preocupación es mostrar el mundo tal y como él lo concibe, en un filme en el que el deseo y la fraternidad son los dos temas capitales, a los que se añaden otros secundarios como el poder de la ficción para enriquecer y transformar la realidad –a menudo también para obsesionarnos y absorbernos. Sin embargo, el filme trasciende su anécdota para convertirse en un valioso documento sobre dos modelos de masculinidad homosexual que, entonces, convivían en España: una completamente libera-

da de ataduras patriarcales y otra víctima de sus valores más reaccionarios. En ningún momento la intención del cineasta es sentar cátedra o hacer un tratado sobre masculinidades antagónicas, pero a través de la confrontación de estos dos personajes está reflejando una dicotomía personal que también es histórica y social; entre un país que se resiste a dejar atrás su pasado traumático y otro que vive el presente con total libertad sin preocuparse demasiado por el futuro. También entre el pueblo y la ciudad. Aunque en su filmografía inmediatamente posterior (a partir de *Átame*) el pueblo se convierte en el paraíso perdido al que volver para curar y estar en paz, aquí puede que esté reflejando una vivencia personal todavía reciente: la huida de un lugar de represión (su pueblo) a un lugar de permisividad donde liberarse y ser uno mismo (Madrid). Todo ello lo hace mediante códigos visuales y sonoros, sin explicar nunca nada, a través de unos personajes perfectamente contruidos que cobran vida ante nosotros y que, a través de su comportamiento, nos van revelando cómo conciben y viven su género y su sexualidad.

Como decíamos al comienzo del artículo, sin una crítica a la masculinidad tradicional hegemónica y una deconstrucción de los viejos valores patriarcales no será posible la propuesta de modelos no estereotipados que reflejen la pluralidad de los hombres en la sociedad y, por ende, alcanzar la igualdad (Zurian, 2011; 2013, 2023). Y esto es precisamente lo que hace Almodóvar con *La ley del deseo*, un valiosísimo documento cinematográfico para los Estudios LGBTQ+, un filme adelantado a su tiempo que, a través de sus personajes, rompe estereotipos y prejuicios, y propone modelos de masculinidad que entonces eran inéditos pero necesarios para convertirse en referentes y construir nuevos imaginarios y, por tanto, un cambio de mentalidad que se vea reflejado en cambios sociales. Si el género es una construcción cultural (Butler, 1990) y, como tal, es producto de variadas tecnologías sociales como el cine (Lauretis, 1989), Almodóvar ha aprovechado todo el potencial del cine para enseñarnos, de una forma única, bella y conmovedora, que podemos construirnos y deconstruirnos, y que en esa construcción no hay formas de ser, vivir, amar, sentir, desear, más legítimas que otras, lo que resulta enormemente liberador.

6. Referencias citadas

- Alfeo Álvarez, J. C. (2011). Algunas claves para el análisis del lesbianismo y la homosexualidad en el cine español. En F. Zurian (Ed.), *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (pp. 174-190). Madrid: Ocho y Medio libros de cine.
- Allison, M. (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Ocho y Medio Libros de Cine.
- Aronica, D. (2005). Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español. En F. Zurian y C. Vázquez Varela (Eds.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional «Pedro Almodóvar»* (pp. 57-80). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante: teoría del género y cultura visual*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- De Lauretis, T. (1987). *Tecnologías del género*. London, UK: Macmillan Press.
- D'Lugo, M. (2006) *Pedro Almodóvar*. University of Illinois Press. ISBN: 0252073614
- D'Lugo, M y Vernon, K. (2013) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell.
- Dyer, R. y otros (1977). *Cine y homosexualidad*. Barcelona, España: Laertes
- Epps, B. y Kakoudaki, D. (2009) *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. University of Minnesota Press. ISBN: 9780816649617
- Fuentes, V. (1995). Almodovar's Postmodern Cinema: A work in progress... En K. m. Vernon y B. Morris (Eds.), *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar* (pp. 155-170). Greenwood Press.
- Gubern, R. (2005). Las matrices culturales de la obra de Almodóvar. En F. Zurian y C. Vázquez Varela (Eds.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional «Pedro Almodóvar»* (pp. 45-56). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Holguín, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Julian Smith, P. (1998). *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y cine español 1960-1990*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Kael, P. (1987). Manypeeplia Upsidownia. [Reseña de la película *La ley del deseo*, de P. Almodóvar]. *New York Times*. <https://www.newyorker.com/magazine/1987/04/20/manypeeplia-upsidownia>
- Kinder, M. (2009). All about the Brothers: Retroseriality in Almodóvar's Cinema. En B. Epps y D. Kakoudaki (Eds.), *All about Almodóvar: A Passion for Cinema* (pp. 267-294). University of Minnesota Press. ISBN: 9780816649617
- Martínez-Carazo, C. (2013). *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*. PUV Universitat de València.
- Markuš, S. (1998). *La poética de Pedro Almodóvar*. Litera.
- Maslin, J. (1987). New Directors/New Films; Spanish `Law of Desire. [Reseña de la película *La ley del deseo*, de P. Almodóvar]. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1987/03/27/movies/new-directors-new-films-spanish-law-of-desire.html>
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid-Barcelona, España: Egales.
- Mulvey, L. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, 3. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Muñoz Torrecilla, N. (2023). Disidencias pasionales. El plano háptico del deseo queer en el cine de Pedro Almodóvar en Extraña forma de vida (2023). *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 4(1) 2024: 67-77. <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.92897>

- Navarro Gaviño, Á. (2022). Francisco A. Zurian y Francisco José García Ramos (2021). Una mirada queer del cine español del siglo XX. Guía didáctica. Madrid, Editorial Fundamentos. 257 páginas. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 2(1), 141-145. <https://doi.org/10.5209/eslg.78698>
- Pastor Pastor, B. (2005). Sexualidad, género y "alteridad": Pedro Almodóvar - el deseo como ley. En F. Zurian y C. Vázquez Varela (Eds.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional «Pedro Almodóvar»* (pp. 441-450). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Pérez Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 20(4), 534-552. Recuperado de: <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Poe, K. (2013). *Almodóvar y Freud*. Laertes.
- Renobell Santarén, V. (2005). Trisexualidad: creación, difusión y nueva visualidad en el cine de Almodóvar. En F. Zurian y C. Vázquez Varela (Eds.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional «Pedro Almodóvar»* (pp. 451-460). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Noriega, J. L. (2017b). *Universo Almodóvar: estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza. Madrid.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Strauss, F. (2000). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Ediciones Akal. Verona (Italia)
- Zecchi, B. (2015) El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a "new queer". *ÁREA ABIERTA*. Vol. 15, n° 1. Marzo 2015 / Monográfico: Estudios sobre masculinidades, LGBTQI y cultura audiovisual
- Zurian, F. A. (2011a). Héroes, machos o, simplemente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades. Secuencias. *Revista de Historia del Cine*, 34, 32-53. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6325/6799>
- Zurian, F. A. (2011b). Almodóvar, la identidad de género buscada: el caso de *La piel que habito*. En F. Zurian (Ed.), *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (pp. 256-274). Madrid: Ocho y Medio libros de cine.
- Zurian, F. A. (2023a). Sobre los estudios de hombres y masculinidades en la ficción seriada. En C. Cascajosa Virino, J. Mateos-Pérez (Eds.), *Análisis de la ficción televisiva española* (pp. 63-76). Madrid: Editorial Síntesis.
- Zurian, F. A. (2023b) Repensando el concepto de cine queer en Zurian, F.A. y García-Ramos, F.J. (Eds.) *Travesías culturales en el audiovisual contemporáneo. Mediaciones estéticas, literarias y musicales*. Madrid: Fragua.
- Zurian, F.A. y García-Ramos, F.J. (2021) *Una mirada queer sobre el cine español del siglo XX*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Zurian, F. A. y Herrero, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357