

**¿Presencia o ausencia de Dios?:
Entre tinieblas de Pedro Almodóvar**

**Dr. Lin Chen-Yu
Departamento de Español
Colegio Universitario de Lenguas Extranjeras Wenzao**

carloslin@mail.wtuc.edu.tw

Almodóvar es un hijo de la posguerra de clase humilde, criado en el franquismo, producto de la democracia, que por circunstancias personales refleja un movimiento social que él mismo ha vivido y que vierte en sus películas de una manera voluntaria y personal. Después de la época de Franco, la movida madrileña se considera como un movimiento de exigencias estéticas bien perfiladas. Se adentraba tanto en el punk, como en la cultura de la droga, el heavy metal, la zarzuela tradicional española y las sevillanas. A esa mezcla propia del postmodernismo se la atribuye la creación de una nueva identidad cultural de España.

Entre tinieblas es una comedia melodramática y feminista que transfiere el lugar de la historia de la familia al convento de monjas, permitiendo una exploración de la situación anacrónica de la religión en la sociedad española contemporánea. La religión está presente en todas las películas de Almodóvar a partir de su primer largometraje comercial, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Desde la figura escayola del “Niño Jesús” en *Pepi, Luci, Bom...* hasta las Vírgenes barrocas de *Kika* (1993), todas sus películas presentan una serie de elementos decorativos, que junto con los realmente profanos, componen su particular escenografía fetichista.

En *Entre tinieblas*, desde la escena en que dos monjas aparecen en el vestuario del “night-club” pidiendo el autógrafo de la cantante Yolanda, la yuxtaposición entre religión y sociedad está presentada de un modo irónico. Almodóvar es un director contemporáneo y gran parte del cambio ocurrido en la sociedad española se refleja en sus películas. Para el director, la realidad es un sujeto dramático de primer orden. En su vida siempre ha dicho lo que ha pensado y se ha enfrentado a lo que ha tenido que enfrentarse.

Palabras claves: Almodóvar, franquismo, Dios, feminismo, policía

1. Introducción

Sin duda alguna, Pedro Almodóvar es uno de los directores españoles que más ha aparecido en los medios de comunicación desde que hace veintisiete años saltó a la popularidad con su primer largometraje comercial: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Almodóvar usa el medio del cine para establecer puntos de vista críticos sobre la sociedad española y sobre el mundo contemporáneo.

Su obra, fiel reflejo de la sociedad actual, de cierta representatividad generacional, su propio estilo de la “movida”,¹ su estética pop y la temática que aborda han hecho de él uno de los realizadores más originales e inteligentes de la década. El hecho de filmar un mundo cercano a nosotros, y recreado de una forma particular y única, hace que nos refiramos a él como “genio” retratista de la sociedad española. Sin embargo, su proyección internacional a varios niveles y los temas tratados han hecho que críticos e intelectuales se interesen por su obra, provocando a veces polémicas de algunos críticos.

Los orígenes de Almodóvar en la conservadora La Mancha – las desoladas llanuras que llevaron a la locura a Don Quijote – y su migración a Madrid a tiempo para ser testigo tanto de los últimos años de la dictadura de Franco como de las nuevas libertades de la España democrática, ha dejado una clara marca en sus películas. El desbordante entusiasmo por la vida urbana se ve atemperado por la nostalgia del pasado rural que, a menudo, aparece en sus películas con los ancianos. Incluso en su última película *Volver* (2006), el director deja de describir la vida en Madrid, para centrar la historia en la vida rural de las cuatro protagonistas.

El mundo rural vivido por Almodóvar le hizo ser cada vez más observador de las circunstancias que lo rodean, y más tarde le sirvió como fuente de inspiración. Para el realizador, su infancia no fue triste, pero tampoco feliz. Desde muy pequeño, en su pueblo, todo lo que le rodeaba era como una lista de cosas que él no quería hacer en su vida. Las miradas que le lanzaban desde pequeño eran reprobadoras. Muchas veces se ha sentido marginado, despreciado por la gente. Su casa es una típica aldea agrícola, donde pasaban burros, conejos, gallinas y patos. Es un mundo de animales que después aparece en su obra: *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984)², *Mujeres al borde de un*

¹ Después de la época de Franco, la “movida” se considera como un movimiento de exigencias estéticas bien perfiladas. Se adentraba tanto en el punk, como en la cultura de la droga, el heavy metal, la zarzuela tradicional española y las sevillanas. A esa mezcla propia del postmodernismo (algunos teóricos opinaban que la “movida” fue un brote postmodernista mejor y más auténtico que el de los países en los que éste se había formado) se la atribuye la creación de una nueva identidad cultural de España.

² Este entorno rural de la vida del director condiciona de alguna manera su obra, y queda sintetizado en su cuarta película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), una tragicomedia más feminista y social de los 80. En la entrevista con Strauss, Almodóvar indica que *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es la película en la que ha introducido más recuerdos personales vinculados a su propia familia. El personaje de la abuela está inspirado en su madre y utiliza expresiones corrientes típicas de ella. Los vestidos que lleva la protagonista, Gloria, pertenecían a sus hermanas o a amigas suyas. El barrio donde se rodó la película forma parte de las construcciones de la época dorada del franquismo. Son sitios inhabitables, auténticas colmenas que él pasaba todos los días cuando trabajaba en la

ataque de nervios (1988), *Átame* (1990) y *Tacones lejanos* (1991).

Almodóvar siempre estaba presente en el lugar y el momento adecuado, captando con sus películas toda la excitación de una nación liberada. En 1942, Gerald Brenan usó la metáfora del “laberinto” para explicar las complejidades de la historia española que condujeron a una de las más sangrientas y amargas guerras civiles del siglo XX y, subsiguientemente, a la dictadura que más tiempo sobrevivió en la Europa Occidental. Cuarenta años más tarde, en su segundo largometraje, *Laberinto de pasiones* (1982), Almodóvar utiliza la misma palabra y la misma metáfora para describir la vida en la capital española de pronto liberada de décadas de dictadura, librada de golpe del peso de la historia española reciente.

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

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

2. Almodóvar en la época de Franco

Almodóvar es un hijo de la posguerra de clase humilde, criado en el franquismo, producto de la democracia, que por circunstancias personales refleja un movimiento social que él mismo ha vivido y que vierte en sus películas de una manera voluntaria y personal.

La biografía de Pedro Almodóvar se divide entre el pueblo en el que nació, sus años de colegio entre los 8 y los 16 años en Cáceres y toda su vida adulta en la capital española. Como indica Vidal, que el nombre de “Almodóvar” signifique “lugar de libertad” o “liberando los esclavos” es una feliz coincidencia. En 1999, Pedro Almodóvar simbolizaba la España libre y democrática, como su cronista y agente provocateur, hasta el punto de que el periódico nacional español más importante, *El País*, preguntaba en su editorial por qué Almodóvar se había convertido en el símbolo de la ruptura de España con el franquismo

(Vidal-Beyto 1999:17). La adopción de Almodóvar como símbolo nacional se empareja con su estatus ser “el único autor auténtico que emergió en los 80” (Smith 1994:5). A diferencia de muchos otros directores él puede considerarse el estatus de “autor” porque no sólo dirige, sino que también escribe el guión, controla la producción y las preventas de su propia obra.

Cuando el joven manchego llegó a Madrid a finales de los 60, ya sabía perfectamente que el cine era lo que quería hacer en el futuro. No podía continuar sus estudios en Madrid. Había terminado el Preuniversitario y pensaba ir a la universidad para estudiar cine, pero no tenía suficiente dinero para entrar en la facultad y además, Franco acababa de cerrar la Escuela de Cine de Madrid, la única de España por la que pasaron otros directores prestigiosos como Carlos Saura y Guitiérrez Aragón. Según el entonces ministro de Educación y Ciencia, la escuela estaba clausurada por el franquismo, porque era un nido de rojos y comunistas (Brasó 1974: 100). Por eso, Almodóvar pensaba que lo mejor era vivir la vida – la calle sería su escuela, la modernidad sería su ambiente. En la capital el joven Almodóvar descubrió el cine, la literatura, el amor, la amistad, el sexo, todo lo que era sinónimo de libertad y cultura.

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

Mientras trabajaba en la Telefónica, Almodóvar aprendió cosas muy concretas sobre la pequeña burguesía urbana española, que nunca podría haber observado en ninguna otra parte. Ese descubrimiento marcó su cine, ya que hasta entonces sólo conocía la clase pobre y rural de la sociedad. También fue en aquellos años cuando conoció a Los Goliardos, un grupo de teatro independiente que se dedicaba a montar espectáculos. Durante ese último periodo de trabajo en Super 8, tuvo la oportunidad de trabajar con actores underground, realmente dotados para la interpretación y con mucha experiencia, como Carmen Maura (luego sería una de las protagonistas de su primer largometraje Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón y muchas otras) (Strauss 2001:14). Por otra parte, siguió trabajando para algunas revistas femeninas, el comic, la prensa del corazón, la fotonovela, todo sobre el mundo femenino que le dio pie para desarrollar su estilo y sus personajes. Así se convirtió en un gran director de actrices y un buen conocedor del alma de las mujeres.

Los postreros años del régimen franquista (comienzos de los 70) estuvieron marcados por los últimos ataques de censura cultural, incluyendo batallas con la prensa que desembocaron en el cierre de varios periódicos (Boquerini 1989: 19). Antonio Castro señala que la censura fue un mal endémico en el cine español, a la cual los directores españoles

siempre achacaron que tuviesen que presentar para el permiso de rodaje un guión previo, y que las películas extranjeras fuesen simplemente mutiladas en algunas escenas (Castro 1974: 10). La reconstrucción de la identidad nacional mediante el cine tiene una resonancia especial en un estado regido por una dictadura militar durante casi cuatro décadas. Las primeras películas franquistas buscaban validar a los militares, la policía y la Iglesia como ganadores, y “demonizar” a los trabajadores, los separatistas nacionales y los marginados como perdedores (Higginbotham 1988: 18).

En aquella época se pidió un nuevo sistema de protección más justo, que no dejara indefenso al cine español frente al americano. Al mismo tiempo también se pidió un nuevo Código de Censura, que era el problema principal con el que el cine español contó durante toda la época del franquismo y que acabó con las iniciativas e ideas de muchos directores españoles, además, impidió la posible visión de un cine internacional renovado y progresista.

Después de la muerte de Franco en noviembre de 1975, las limitaciones de la censura cultural retrocedieron hasta permitir la difusión de películas o libros prohibidos durante la época del dictador (Kattán-Ibarra 1989: 273). El 1 de diciembre de 1977, se abolió totalmente la censura cinematográfica y esto resultó un verdadero comienzo para las películas que ahora contarían con temas hasta el momento inimaginables (Torres 1995: 369). Algunos expertos indican que por primera vez en más de treinta años, hubo temas de historia, política y gobierno, religión, razas, regionalismos, familia y sexualidad que podían discutir directa y abiertamente (Evans 1995: 326). Y Pedro Almodóvar sería uno de los primeros directores en sacar gran partido de esta nueva libertad.

En 1978, España adoptó una nueva constitución tras un referéndum que terminó oficialmente con casi 40 años de dictadura. Almodóvar empezó en ese mismo año a rodar su primer largometraje comercial: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Sus primeras dos décadas como director cinematográfico corresponden a los primeros veinte años de España como país democrático después del franquismo. Durante este periodo, España pasó de ser “la paria de Occidente, el último gran bastión de los días dictatoriales”, a ser “uno de los países más liberales del mundo” (Elms 1992: 2). A pesar de que la transformación política fue gradual, el cambio en el aspecto cultural fue bastante rápido. Por eso, mientras para muchos adultos la nueva democracia española representó el logro de una ambición política radical por medios pacíficos, para la generación más joven significó una ruptura instantánea con las normas y reglas sociales.

3. *Entre tinieblas* (1983)

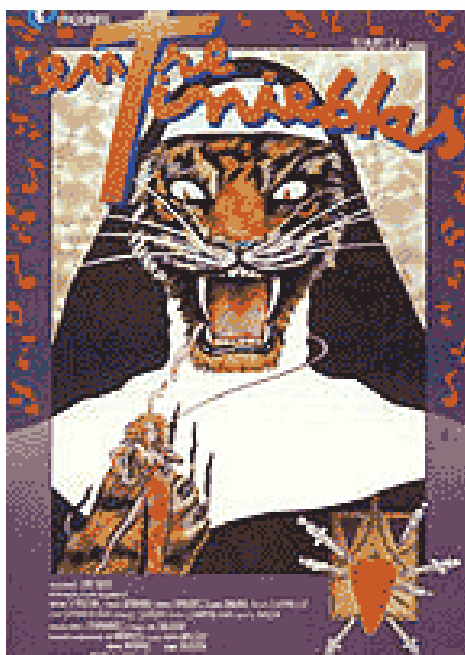
Después de la época de Franco, la movida madrileña se considera como un movimiento de exigencias estéticas bien perfiladas. Se adentraba tanto en el punk, como en la cultura de la droga, el heavy metal, la zarzuela tradicional española y las sevillanas. A esa mezcla propia del postmodernismo se la atribuye la creación de una nueva identidad cultural de España. La mayoría de sus protagonistas está de acuerdo en que el auge de la movida tuvo lugar entre 1981 y 1985, aunque la energía que se liberó en esos años fue la culminación de las modas

sociales y culturales que provenían desde el final de la época de Franco (Allison 2003: 26).

Los años de la llamada movida fueron tan fructíferos que en poco tiempo otras ciudades españolas también intentaron hacer sus propias movidas. Las películas de Almodóvar reflejan la sociedad contemporánea que abarca la religión, las drogas, los medios de comunicación, la delincuencia, la muerte, la familia y la amistad. A pesar de la asociación con el mundo posmoderno como director de parodias, sus películas se consideran una contribución cuando se les mira desde un punto de vista tradicional y humorista, como historia social de su tiempo.

La posición genérica favorita de Almodóvar está en alguna parte de la escala entre la comedia y el melodrama, y la mayoría de sus películas tiene elementos de ambos. Películas de transición como *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) son las que mejor equilibran la comedia y el melodrama. En *Entre tinieblas* hay un cambio de tono. Aunque sigue siendo una película divertida, empieza a aparecer más claros los sentimientos, los boleros y lo que representa.

Después de *Pepi, Luci, Bom*, y otras chicas del montón (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982), lo que menos se esperaba es que Almodóvar hiciera una película como *Entre tinieblas* - la imagen narrativa de la película sugiere el híbrido genérico: el título es completamente negro, pero el cartel (un tigre vestido de monja, una cantante de cabaret y un corazón pinchado con jeringuillas) presenta la comedia (ver foto 1.). Para el director, *Entre tinieblas* entra de lleno en el género del melodrama con referencias muy concretas y claras a Douglas Sirk, especialmente en la iluminación. Por otra parte, le gustaba que tuviera el ambiente inquietante y barroco de las películas de terror de la Hammer de los años sesenta, con azules transparentes, morados, púrpuras, colores muy dramáticos.



(foto1) el cartel de la película

<http://www.imdb.com/title/tt0085496/posters>

A diferencia de las comedias generacionales modernas con muchos personajes de Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón y Laberinto de pasiones, Entre tinieblas se presenta como una historia encerrado en un solo convento, con pocos personajes pero intentando profundizar en una historia compleja, como la religión, la fe, la falta de fe, la presencia de Dios, la ausencia de Dios, el pecado y la droga. El hecho de que en Entre tinieblas se atreviera con un tema religioso con monjas, le relacionó inmediatamente con Buñuel, y desde entonces Buñuel se convirtió en la referencia y el punto de comparación.³

3.1. El feminismo

La tendencia en la cultura occidental a ver el sexo femenino como material o vicioso surge en la filosofía y la sexología del siglo XIX (Bristow 1997: 42). Esta actitud ha persistido más tiempo en España, junto con otras actitudes patriarcales. La novelista y periodista Rosa Montero describe que la influencia del catolicismo, para el cual la diferencia sexual está asignada divididamente, además del legado de ocho siglos de ocupación árabe, dejaron los fundamentos para un sexismo que el periodo de Franco agravaría. Cuarenta años de dictadura hicieron detener más el proceso de emancipación de las mujeres; la imposición del tradicionalista nacional-catolicismo y las normas sociales ultrareaccionarias retrasaron el reloj dramáticamente para las mujeres españolas (Montero 1995: 381).

Al analizar la representación de los géneros en las películas de Almodóvar, lo primero que se aprecia es el predominio de los personajes femeninos. Entre sus 16 películas, sólo en Matador (1986), La ley del deseo (1987), ¡Átame! (1990), Carne trémula (1997), Hable con ella (2001) y La mala educación (2003), los personajes masculinos realmente compiten por la atención del espectador. Desde Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980) hasta el convento de hermanas de Entre tinieblas (1983), los personajes de Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), Tacones lejanos (1991), Kika (1993), La flor de mi secreto (1995), Todo sobre mi madre (1999) y Volver (2006), recogen toda la versatilidad y amplitud de registros que tiene un personaje femenino en sus manos.

El primer largometraje comercial de Almodóvar, Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, representa la preferencia del director por los personajes femeninos, utilizando un lenguaje absolutamente coloquial, retrata el espíritu de la película: chicas modernas y

³ La referencia a la poética de Buñuel está presente en toda la obra de Almodóvar. Para Buñuel, es el surrealismo que le revela que en la vida hay un sentido moral que el hombre no puede dejar de tomar. A través de él descubre por primera vez que el hombre no es libre. Cree en la libertad total del hombre, pero en el surrealismo ve una disciplina a seguir. Eso constituye una gran lección en su vida y también un gran paso maravilloso y poético. Los surrealistas y Buñuel planean continuamente sobre el cine de Almodóvar, siendo la obra del aragonés un “anticipo” de su obra. Sus películas tienen más relación con la etapa mexicana de Buñuel, pero son muy diferentes. Existe entre ambos una diferencia de clase social, entorno histórico y también una diferencia en los temas tratados.

originales. Almodóvar es un profundo conocedor del alma femenina. Cuando muchas actrices se quejan de la carencia de papeles femeninos, Almodóvar los mimas, los recrea y reivindica el papel de las mujeres en la sociedad. En vez de describir los hombres machistas y las mujeres pasivas del pasado reaccionario, Almodóvar siempre pone en el centro de la imagen a mujeres fuertes y deshace brutalmente a los personajes masculinos débiles y cobardes.

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

La columna vertebral de la película son las relaciones entre la Madre Superiora y Yolanda, pero también se habla de las otras monjas, que se enfrentan de una manera natural y visceral al orden establecido. Almodóvar es uno de los directores españoles que mejor ha dirigido a las mujeres. Nadie como él para adentrarse en el mundo femenino y ser capaz de representar sentimientos y pesares con la fuerza que conllevan. Gran parte de este logro se lo debe a sus actrices, de las que consigue un trabajo admirable en la mayoría de los casos.

Según Almodóvar, las mujeres son mejores personajes, la mujer es más espectacular como sujeto dramático, tiene más registros (Cobos y Marías 1995: 100). Sus películas son conscientes del sadismo, del masoquismo y del voyeurismo de una forma en que normalmente las películas de Hollywood no lo son. A pesar de ser escritas y dirigidas por un hombre, convierten las cuestiones de la masculinidad en problemas y a menudo subvierten al género a través de la ambigüedad y el juego de roles sexuales. Que este fenómeno cinematográfico aparezca en un país con una larga tradición de machismo y represión de las mujeres, es verdaderamente sorprendente.

Entre tinieblas es una comedia melodramática y completamente feminista que transfiere el lugar de la historia de la familia al convento de monjas, permitiendo una exploración de la situación anacrónica de la religión en la sociedad española contemporánea. La degeneración del convento hacia el exceso y la caricatura es el resultado de la discrepancia entre el rol social de la religión bajo Franco. La cantante de cabaret y heroinómana Yolanda lleva una dosis de heroína a su novio al que encuentra muerto. A partir de ese momento busca refugio en el convento. Una vez allí, la Madre Superiora se enamora de ella, la acoge y le presenta al resto de la Comunidad de las Redentoras Humilladas, en la que cada una se ha relacionado con la inmoralidad de un modo distinto. A pesar de que Entre tinieblas es una obra realmente feminista, destacando la autonomía de las monjas, lo que quiere profundizar el director es el tema sobre la presencia o ausencia de Dios en este convento.

3.2. ¿Presencia o ausencia de Dios?

La actitud de Almodóvar hacia la religión merece una atención especial, porque esta cuestión ha provocado la controversia más grande, y ha dado origen a un gran número de prejuicios hacia el trabajo de este director. La religión está presente en todas las películas de Almodóvar a partir de *Entre tinieblas*. Está en *Matador*, en *La ley del deseo*, e incluso en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, en la que la abuela tiene una religión muy práctica, utilizando la fe como un apoyo para sobrevivir.⁴ Contemplada en su totalidad, su carrera está recordada por esta cuestión, no sólo por la controversia que provoca, sino también por las asociaciones que despierta en relación con la obra de Buñuel. Almodóvar es un autor que se adscribe al pensamiento buñueliano, cuando éste, al referirse a la problemática de la existencia de Dios, lo hace con estas palabras: “Soy ateo por la gracia de Dios” (Buñuel, 1987: 7). Para el director, el elemento religioso y teológico es pura iconografía, muestra la religión como un ritual cuyo valor radica solamente en el consuelo para los débiles y en el placer que puede derivarse de su iconografía.

Desde la figura escayola del “Niño Jesús” en *Pepi, Luci, Bom...* hasta las Vírgenes barrocas de *Kika*, todas sus películas presentan una serie de elementos decorativos, que junto con los realmente profanos, componen su particular escenografía fetichista. Es un espejo de una clase de estrato social bajo, el cual cobra todo su efectismo en cuatro películas muy concretas de su carrera: *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La ley del deseo* y *Átame*. Todas ellas revisten un carácter paralelo pero se interrelacionan entre sí, tanto estética como temáticamente.

En *Entre tinieblas*, desde la escena en que dos monjas aparecen en el vestuario del “night-club” pidiendo el autógrafo de la cantante Yolanda, la yuxtaposición entre religión y sociedad está presentada de un modo irónico. La comunidad al que pertenecen las monjas es una caricatura total de las órdenes religiosas, y esto se ve confirmada por sus nombres: Sor Perdida, Sor Rata de Callejón, Sor Víbora y Sor Estiércol. La Madre Superiora explica las razones de su excesiva humildad: “El hombre no se salvará hasta que no comprenda que es el ser más despreciable de la creación”. Según ella, los pecadores merecen gratitud porque son la razón por la que Dios ha muerto y resucitado.

La cantante Yolanda busca refugio en el convento, junto con camellos y fugitivos de la

⁴ En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* la religión se presenta como una tradición vacía. En la puerta del piso de Gloria (la protagonista) hay una virgen, pero los valores religiosos no conforman su vida. Por otra parte, el papel de la religión en la película se reduce virtualmente a la superstición: la abuela tiene una religión muy practicante, utilizando la religión como un apoyo para sobrevivir, y siempre le pide a San Antonio que la ayude a encontrar cosas perdidas y reza plegarias contra las tormentas.

policía, igual que lo hacen las jóvenes deshonradas de las obras tradicionales sobre el honor, que terminan sus días en los conventos. Sin embargo, las faltas mundanas de las mujeres de la España contemporánea chocan frontalmente con los valores de la Iglesia establecida. En esta película, ninguna de las chicas a las que las monjas llaman “redimidas” está redimida: Lola es una traficante, mientras que Merche huye de la policía (ver foto 2.).



(foto 2) la Madre Superiora y Merche

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/tinieblas/images/tiniebr5.jpg>

Esta es una reversión sarcástica del papel clero a partir de los sesenta al oponerse a Franco, los así llamados “curas rojos” que permitían reuniones políticas en el santuario seguro de sus iglesias (Hooper 1995: 137). Aquí este convento funciona como un santuario para las chicas inmorales, un refugio a la inmoralidad de la religión institucionalizada.

Almodóvar muestra la religión como una sublimación del deseo reprimido de las monjas de la comunidad. Aunque la promiscua sexualidad que caracteriza a sus dos primeras películas se ve acotada en ésta por el espacio cerrado del convento, evidentemente las monjas no están libres de los deseos mundanos. A pesar de su reclusión, ellas simbolizan las obsesiones sexuales de la España contemporánea (Smith 1994: 38).

La Madre Superiora aprovecha su posición de autoridad para mostrar su amor hacia las jóvenes y consumir drogas.⁵ La heroína representa un puente con el mundo exterior pero

⁵ Como señala Hopper, el verdadero delito creciente en Madrid es la droga. De toda Europa España es la que tiene el mayor problema con la droga, sólo comparable con el de Estados Unidos. No obstante, si la droga es reconocida como el “mal” de nuestro tiempo, Almodóvar como director contemporáneo no elude el problema. Los drogadictos que aparecen en sus películas lo son por el placer y el estado óptimo, tanto físico como mental, o son personas que las necesitan para seguir un ritmo de vida frenético al que se ven sometidos por la sociedad que les rodea. A lo largo de todas sus películas aparecen drogadictos, camellos y toda suerte de drogas, dependiendo de la fuerza o debilidad de sus personajes. En *Entre tinieblas*, la droga mueve la vida de algunos personajes: Yolanda, la Madre Superiora y Sor Estiércol son todas drogadictas.

también, como Yolanda no retribuye el amor de la Madre Superiora, consumir heroína es un sustituto de las relaciones sexuales entre ambas mujeres. Sin embargo, los que buscan el final feliz para las parejas homosexuales frecuentemente se decepcionan, dado que Almodóvar siempre está más interesado por la crisis y el desequilibrio. Una vez pasado el peligro, Yolanda decide marcharse con La Marquesa para empezar una nueva etapa de su vida. Cuando la Madre Superiora descubre el cuarto vacío de ésta, su grito al final marca la desolación de un amor perdido. Otra ironía aparece en la decoración del despacho de la Madre Superiora. En lugar de poner figuras religiosas marianas, en la pared se ven los pósteres de las grandes actrices como Ava Garden, Marylin Monroe y Amanda Lear, lo que revela su actitud profana.

En el convento la Madre Superiora no es la única que tiene deseos secretos. La piedad de Sor Víbora es una tapadera para su romance con el sacerdote. Ellos se relacionan a través de la costura, pero no porque a él le interese realmente sino como ella quiere cambiar los modelos de todos los santos, él aprovecha la ocasión para poder compartir su vida y utiliza el confesario para que alguien le declare su amor. Sor Rata no quiere otra cosa que divertirse en la vida. El convertir la habitación de Virginia, la hija de la Marquesa, en un fetiche señala la decadencia de una orden religiosa que depende de tales caprichos. En realidad, ella es una novelista romántica de best sellers. Como tiene talentos literarios, ha empezado a escribir las historias románticas que nunca ha vivido pero que ha imaginado con gran lujo de inocencia a pesar de que sean muy fuertes.

Almodóvar empezó realizando cortometrajes en Super 8 dedicando al mundo del sopt televisivo y al mundo de la mujer, para ello uno de sus temas favoritos es la mujer como esclava de tareas domésticas. En este campo el director se ha convertido en el mago de los detergentes. En *Entre tinieblas* Sor Perdida es el ama de casa del convento. Es una monja ingenua, satisface sus frustados instintos maternales a través de sus atenciones a su tigre “El Niño” y las gallinas.⁶ Está obsesionada por la limpieza, por lo que cuando la Marquesa le regala una caja de detergente, ella lee atentamente la etiqueta como si fuera un regalo soñado. Al final de la película, cuando se entera de que Sor Víbora y el Capellán se marchan para formar una familia, ella se echa a llorar y decide volver a su pueblo y les deja El Niño. Por último, en comparación con otras monjas, Sor Estiércol es la más fiel a la Madre Superiora, pero más adelante sabemos el porqué: Estiércol ha matado a un hombre y la Madre Superiora ha mentado bajo juramento para salvarla. Por este motivo, Sor Estiércol se encarga de espiar a las otras monjas para informar a la Madre Superiora (ver foto 3.).

⁶ El tigre es seguramente lo único que representa al hombre en esta película, y también es el elemento más buñueliano. Almodóvar explica que si hay algo de Buñuel en la cinta es el tigre. El tigre representa lo irracional que ha ido creciendo dentro de aquellos muros simplemente por ley de vida, como la individualidad de cada una de ellas que ha ido creciendo dentro de ellas como un jardín interior.



(foto3) Sor Perdida (a la izquierda) y Sor Estiércol (a la derecha)

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/tinieblas/images/tiniebgr1.jpg>

Por otra parte, en otros escenarios la religión está asociada con una actitud social más reaccionaria. Como dice Yolanda, la Madre Superiora quema las novelas románticas de Sor Rata “como en la Inquisición”. No estaría mal recordarse que uno de los principales papeles de la Iglesia durante la época de Franco fue censurar el cine y las publicaciones. Incluso cerró algunos periódicos por no cumplir sus criterios, las llamadas “normas de la decencia cristiana”. En otro momento, la Marquesa se refiere al otro papel importante de la Iglesia en la España de Franco, la conexión entre la piedad y el fascismo. Mientras la Madre Superiora se refiere al difunto marido de La Marquesa como “un buen siervo de Dios”, su mujer habla de él como de un fascista.

Entre tinieblas es una película concentrada en la vida de un grupo de monjas de un convento. Sin embargo, lo que Almodóvar quiere presentar en ella es la ausencia de religión, o mejor dicho la religión entendida desde otro punto de vista, con otro sujeto y otro objeto. Es decir, los sentimientos religiosos los provoca otra cosa que no es Dios. La religión es un lenguaje que el ser humano se ha inventado para relacionarse con algo superior y ese lenguaje contiene una serie de rituales que pasan por la piedad. Lo irónico de esta obra consiste en que estas monjas tienen una religión, pero no una religión inspirada por Dios. En realidad, ellas se han alejado hace tiempo de Dios, su misión de apostolado ya no funciona desde hace tiempo, y cada una se ha ido dedicando a sus cosas, a sí mismas. Se han ido alejando de Dios, acercándose cada vez a su propia naturaleza.

Aunque el elemento más importante de Entre tinieblas es el tema de religión, el director no se olvida de hacer ironías a la institución con más poder bajo el régimen de Franco: la policía.

3.3. Ironía en relación a la policía

La política en la obra de Almodóvar es de las constantes menos repetidas, sobre todo

porque es un tema referencial tanto en su vida como en su cine. En su época underground , en el año 1974, realizó un cortometraje titulado Film político donde estaba muy clara su postura de no adscripción a ninguna corriente ideológica concreta. Preguntado por varios periodistas sobre el tema, el director manchego siempre contesta: “No me interesa el tema político, no le va al carácter de mis películas” (Ponga, 1988: 46).

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

Otros directores como Saura, Olea y Pilar Miró osaron tocar el tema, pero sus películas fueron secuestradas y multadas (Holguín, 1999:70). Sin embargo, el ataque frontal a la policía nunca ha sido tan severo en el cine español como en la obra de Almodóvar. Por ejemplo, en la última secuencia de Carne Trémula (1997), el protagonista Víctor (nace en 1970), atrapado en el tráfico de las ajetreadas calles, le habla a su hijo por nacer:

Sé perfectamente cómo te sientes... Porque hace veintiséis años yo estaba en tu misma situación, a punto de nacer..., pero tú tienes más suerte que yo, cacho cabrón... No sabes cómo ha cambiado esto. Mira cómo está la acera, llena de gente. Cuando yo nací no había un alma por la calle. La gente estaba encerrada en su casa, cagada de miedo. Por suerte para ti, hijo mío, hace mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo...

La invisibilidad de la policía en Laberinto de pasiones (1982) y la permisividad a comienzos de los ochenta en la sociedad española en general, están en proporción directa a la severidad de la represión policial bajo Franco. En Entre tinieblas aparecen varios policías, aunque con un éxito mínimo para hacer cumplir la ley. Al comienzo de la película aparecen dos en el cabaret para averiguar la muerte del novio de Yolanda. Ella logra convencerlos de que es otra persona y luego se marcha tranquilamente del club ante sus narices. Luego en el mercadillo tradicional de un domingo, Sor Estiércol les dice a las monjas de otro convento que “la policía es el enemigo natural de las monjas”. En otro momento la Madre Superiora miente a dos policías para frustrar su búsqueda de Merche.

En esta película, la misión del convento es ofrecer un refugio seguro a las mujeres que huyen de la justicia, y esto refleja la relación antagónica entre las monjas y los policías. Todas

las pupilas anteriores del convento son delincuentes, tal como Sofía es ahora contrabandista de diamantes y les dice a las monjas que la policía también está involucrada en el tráfico.

4. Conclusiones

A pesar de tener un trasfondo religioso, por las ironías que se mencionan anteriormente, es evidente que lo que quiere expresar Almodóvar en *Entre tinieblas* es la ausencia de Dios en un convento de los años ochenta de España. Su obra, fiel reflejo de la sociedad actual, de cierta representatividad generacional, su personal narrativa, su estética pop y la temática que aborda han hecho de él uno de los realizadores más originales e inteligentes de la década. No obstante, su proyección internacional a varios niveles y los temas tratados han hecho que críticos e intelectuales se interesen por su obra, provocando a veces algunas polémicas. Aunque este convento no puede representar a todos los conventos de aquella época sino una minoría, la vida de estas monjas puede ser una descripción realista de lo que se ocurre en algunos conventos.

Almodóvar es un director muy contemporáneo y gran parte del cambio ocurrido en la sociedad española se refleja en sus películas. Para el director, la realidad es un sujeto dramático de primer orden. Siempre habla en sus películas de lo que le rodea y parece ser que lo que les rodea es lo que menos interesa a los directores de su generación y a los de las anteriores. Es un testimonio de la sociedad contemporánea, como prototipo de un mundo laico pluricultural y diversificador. Un rompimiento brusco entre lo tradicional y lo moderno, entre el academicismo y la modernidad.

Entre tinieblas fue un auténtico éxito. Se presentó en Venecia, y se estrenó posteriormente en Italia. Aunque la película fue bastante incomprendida en su momento, despertó auténticos entusiasmos en algunos críticos y espectadores más perspicaces, que vieron en ella el empuje de un nuevo Almodóvar más prometedor que el anterior.

Habiendo creado su propio estilo, heredado de la “movida”, mezcla de arte de vanguardia, cinefilia y literatura, se ha situado en el punto de mira internacional, influyendo no sólo al cine español e internacional, sino también a la sociedad. Aunque en España algunos lo consideran un “director comercial”, ignorándole la calidad básica de sus creaciones; mientras tanto, en el extranjero le ven como a un autor excéntrico de “películas artísticas”, sin importar que éstas tienen buena taquilla.

Lo que Almodóvar ha logrado en veintitantos años es un cambio del marco de referencia para el cine español y la cultura más en general. Los estereotipos culturales de las grandes pasiones, el fervor religioso, la obsesión con la muerte, el machismo y el feminismo siguen en su obra. Para Almodóvar, lo básico es ser tú mismo. En su vida siempre ha dicho lo que ha pensado y se ha enfrentado a lo que ha tenido que enfrentarse.

Bibliografía

- Allinson, Mark (2003) *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- Almodóvar, Pedro (1983) *Dirigido por*, Núm. 108. Barcelona, pág. 45.
- Boquerini (1989) *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- Brasó, Enrique (1974) *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones J.B.
- Bristow, Joseph (1997) *Sexuality*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Buñuel, Luis (1987) *Mi último suspiro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Castro, Antonio (1974) *El cine español en el banquillo*. Valencia: Editor Fernando Torres.
- Cobos, Juan y Miguel Marías (1995) *Almodóvar secreto*. En: *Nickel Ordeon 1*, págs. 74-149.
- Evans, Peter. (1995) *Back to the Future: Cinema and Democracy*. En: *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Editado por Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press.
- Higginbotham, Virginia (1988) *Spanish Film Under Franco*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Holguín, Antonio (1999) *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Hopper, John (1995) *The New Spaniards*. Londres: Penguin.
- Kattán-Ibarra, Juan (1989) *Perspectivas culturales de España*. Lincolnwood, IL: National Textbook Company.
- María Torres, Augusto (1973) *Cine español: años sesenta*. Barcelona: Anagrama.
- Montero, Rosa (1995) *The Silent Revolution: The Social and Cultural Advances of Women in Democratic Spain*. En: *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Editado por Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, págs.381-385.
- Ponga, Paula (1988) *Entrevista, Nuevo Fotogramas*, núm. 1.738, Barcelona, pág. 46.
- Smith, Paul Julian (1994) *Desire Unlimited*. Londres: Verso.
- Strauss, Frédéric (2001) *Conversación con Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Akal.
- Torres, Augusto M. (1995) *The Film Industry: Under Pressure from the State and Television*. En: *Spanish Culture Studies. An Introduction*. Editado por Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press.
- Vidal, Nuria. (1988) *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales.
- Vidal-Beyto, José (1999) “Almodóvar políticamente correcto”, en *El País*, 3 de noviembre de 1999, p.17.