

Retratos de la mujer española:  
Cine, música y prosa de los años ochenta

Kent Kinzer

A thesis  
submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2014

Committee:

Anthony Geist

Ana Gómez-Bravo

Program Authorized to Offer Degree:

Department of Romance Languages and Literature – Hispanic Studies

©Copyright 2014  
Kent Kinzer

University of Washington

**Abstract**

Retratos de la mujer española:  
Cine, música y prosa de los años ochenta

Kent Kinzer

Chair of the Supervisory Committee:  
Professor and Department Chair Anthony Geist  
Department of Spanish and Portuguese

Este trabajo intenta explorar la representación de la mujer por tres artistas masculinos durante los años ochenta en España. Como esta etapa de la historia del país era una gran transición política y cultural, es interesante ver cómo los papeles de género estaban cambiando y cómo esto está reflejado en algunos medios artísticos. El análisis se enfoca en la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar, el álbum *El hombre del traje gris* (1988) de Joaquín Sabina y la colección de relatos cortos *Descuentos* (1986) de Leopoldo Alas. Almodóvar retrata la agencia femenina a través de subversiones del poder patriarcal, Sabina representa a la mujer como amante y Alas reconstruye fábulas clásicas con varios resultados.

## Introducción

La sociedad española era completamente reprimida bajo el Franquismo, un régimen fascista, católico, castellano y patriarcal entre 1939 y 1975. El arte era censurado y la mujer no tenía derechos. Después de la muerte del dictador, el país cambió a la democracia. Durante este periodo ocurrió la llamada *Movida*, un movimiento juvenil que tuvo lugar principalmente en la capital, pero también en otros centros urbanos como Barcelona y Vigo, hasta mediados de los años ochenta. Era en esencia una celebración optimista de la nueva libertad del pueblo español. La creación artística (i.e. la música, el cine, la moda, la poesía, la prosa, etc.) y el hedonismo (i.e. la fiesta, la droga, el sexo, etc.) eran ejes centrales de esta expresión cultural.

Este trabajo intenta explorar esta nueva creación artística, específicamente la representación de la mujer por tres artistas masculinos durante los años ochenta. Como esta etapa de la historia española era una gran transición política y cultural, es interesante ver cómo los papeles de género estaban cambiando y cómo esto está reflejado en algunos medios artísticos. El análisis se enfoca en la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar, el álbum *El hombre del traje gris* (1988) de Joaquín Sabina y la colección de relatos cortos *Descuentos* (1986) de Leopoldo Alas. Almodóvar retrata la agencia femenina a través de subversiones del poder patriarcal, Sabina representa a la mujer como amante y Alas reconstruye fábulas clásicas con varios resultados.

## Capítulo I:

### Juegos de dominación y agencia femenina en *Pepi, Luci, Bom...*

*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) es el primer largometraje del consagrado cineasta español Pedro Almodóvar. El rodaje se realizó a lo largo de un año y medio con un pequeñísimo presupuesto y la ayuda de muchos voluntarios. Almodóvar todavía trabajaba en Telefónica así que filmó las escenas durante su tiempo libre por las tardes y los fines de semana. La versión final dura 82 minutos. La acción tiene lugar en Madrid durante la Movida y pinta un retrato de la época: la creación artística, la música, las fiestas, las drogas y el sexo de los jóvenes españoles durante la Transición Española.

El film incluye varios temas que se van a repetir luego en otras obras de Almodóvar, y muchos de estos se van a transformar en el estilo personal del *auteur*. Primero es el uso de personajes que eran marginales bajo la dictadura como protagonistas, en este caso principalmente mujeres, sean heterosexuales, bisexuales o homosexuales. Más tarde va a continuar empleando protagonistas femeninos, pero también utilizará hombres homosexuales, travestis, yonquis, etc. Segundo, trata temas tabú que hubieran sido censurados pocos años antes, como actos de sexo gráfico, violaciones, relaciones homosexuales, el uso de drogas, etc. El acto más llamativo y gráfico de la película, cuando Bom orina sobre la cara de Luci, también lleva elementos de sátira religiosa. Este es un “bautismo” un poco diferente del tradicional e inaugura a Luci a la vida hedonista de la Movida. Quizá la segunda escena más sexual, cuando Lucy hace una felación al ganador de las “Erecciones Generales”, es pura sátira política que hace referencia a las elecciones generales en España en 1977. Como se puede notar con

la mala calidad visual y las incoherencias (por ejemplo en la ropa), la película es muy casera. Este gran lema de la Movida en general se ve en *Pepi, Luci, Bom...* muy claramente e intenta borrar la línea preestablecida entre “alta” y “baja” cultura. El empleo de melodrama, *camp*, kitsch, etc. que también sirve para este fin va a convertirse en el estilo personal del director.

Aunque Almodóvar retrata el recién liberado país de la Movida, no pierde su conexión con la España tradicional tampoco. En este primer largometraje la mezcla de temática nueva y antigua se ve desde el principio. Gwynne Edwards comenta que la violación en la primera escena es esencial para la trama porque hace necesario vengar el asalto y restaurar el honor de la víctima (22). “The shedding of blood in the name of honour – a concept deeply embedded in the Spanish mentality over many centuries – has been dramatized in many famous theatre works, from Lope de Vega’s *Fuenteovejuna* and Calderón’s *The Surgeon of Honour* in the seventeenth century to Lorca’s *Blood Wedding* in the twentieth” (Edwards 22). Añade que estas obras son oscuras e inquietantes, pero existen piezas que tratan el mismo tema del honor de forma cómica, como por ejemplo *Los cuernos de Don Friolera* (1921) de Ramón del Valle-Inclán, que contiene situaciones absurdas y personajes exagerados (Edwards 22). Los que van a vengar la afrenta en el film son los miembros del grupo musical Bomitoni vestidos con ropa tradicional y cantando una zarzuela (Edwards 22). Desafortunadamente atacan al simpático e inocente hermano gemelo del villano. Esta mezcla de lo nuevo y lo tradicional también va a convertirse en el estilo personal del *auteur*, como por ejemplo en *Matador* (1986) y *Volver* (2006).

Además de establecer temas que van a volver a aparecer más tarde en diversas formas en el cine almodovariano, el cineasta crea personajes arquetípicos que van a renacer en cuerpos diferentes con nombres distintos en filmes siguientes. El género masculino hegemónico bajo el Franquismo va a ser representado de otra manera después de la muerte del Generalísimo en el corpus del famosísimo director español. En su primer largometraje destaca el papel del hombre como antagonista fascista o como impotente, ausente o periférico. El hermano gemelo del policía, Juan, es impotente, el padre de Pepi está ausente y los miembros varones del grupo musical Bomitoni quedan en la periferia de la acción. El único hombre que tiene un papel central en la película es el policía (Félix Rotaeta). Éste se demuestra como caricatura simple del hombre franquista: es machista, sádico y abusa su poder (Smith 10). Para él toda mujer es objeto sexual y la única manera que él quiere interactuar con ellas es a través de la fuerza y la dominación (Acevedo-Muñoz 20-21). Viola a Pepi, intenta violar a la vecina Charo quien está enamorada del majó Juan y utiliza la violencia contra su esposa Luci. No admite matices y el desarrollo de su personaje es muy limitado y unidimensional. Representa el Franquismo, es decir el fascismo, el patriarcado, los papeles de género “tradicionales”, el conservadurismo, la iglesia católica, etc. Dentro de pocos años se va a desarrollar este arquetipo más profundamente en el personaje de Antonio en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?! (1984)*. Dos décadas más tarde en *La mala educación (2004)*, Almodóvar crea el padre Manolo/Manuel Berenguer, un personaje complejo y polémico quien admite muchos matices.

Como se puede notar con el título *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, las mujeres ocupan el lugar central en la obra. El compañerismo y la solidaridad femeninos

son un tema fundamental no sólo de este primer largometraje, sino también de innumerables filmes de Almodóvar. Tiene sentido porque, como Jean Baker Miller afirma en su libro *Toward a New Psychology of Women*, dar, cuidar, ayudar y cooperar son muy importantes para la autoestima y el desarrollo femeninos. “One central feature is that women stay with, build on, and develop in a context of connections with others. Indeed, women’s sense of self becomes very much organized around being able to make and then to maintain affiliations and relationships” (Miller 83). Las tres chicas epónimas hacen una tricotomía interesante: Luci representa la mujer bajo el franquismo, Pepi retrata la de la Transición y Bom simboliza la de la democracia. Como el arquetipo del hombre franquista, estos tres arquetipos femeninos van a aparecer más tarde en el cine almodovariano, en particular en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Se puede ver que los personajes no sólo tienen nombres parecidos (Lucía, Pepa y Marisa), sino que también sirven para cumplir funciones similares. Ahora bien, a lo largo *Pepi, Luci, Bom...* se ven tentativas de dominación por parte del hombre que se convierte en un cierto tipo de juego entre los géneros. La clave para entender esta primera película almodovariana es que, sea el que sea el estatus social de la mujer, las tres protagonistas muestran su agencia una y otra vez. Estas acciones subvierten el poder patriarcal del antiguo Franquismo y representan la Transición Española y la lucha por la igualdad de género.

Alaska (Olvido Gara) representa a Bom, el opuesto maniqueo del policía, es decir la chica liberada de la democracia española. Como Alaska era en la vida real, Bom es cantante y líder de un grupo musical. Esta profesión artística no tiene nada que ver con el papel del género impuesto a la mujer bajo el Franquismo, es decir el de ama de casa.

Bom tiene toda libertad de hacer lo que quiera profesionalmente, no está limitada a limpiar, a criar hijos y a cocinar. Tampoco está obligada a encajar dentro del matrimonio, la heterosexualidad ni las relaciones sexuales tradicionales. Es lesbiana y practica el sadomasoquismo. Durante la mayor parte del film reemplaza al policía como amante y dominadora de Luci. Como rockera es vulgar, lleva ropa muy extraña y tiene cortes de pelo estrafalarios también. Se puede notar muy claramente su agencia y libertad de las presiones y problemas que afligen a Pepi y a Luci.

Pepi (Carmen Maura) es la mujer de la Transición. En este personaje se ve una mezcla de la España bajo el Franquismo y el país posdictatorial. Aunque combina el papel de género tradicional y el nuevo, muestra su agencia múltiples veces y subvierte el poder patriarcal. Ella hace cosas típicas de una ama de casa (como por ejemplo tejer y cocinar) y además actúa como chica liberada económicamente. No vive con su familia ni con un esposo, tiene su propio piso. Su padre está ausente y cuando él le informa que va a dejar de darle dinero, Pepi encuentra un trabajo artístico donde diseña anuncios. Al ganar su propia vida demuestra su independencia económica y, como Bom, vive el espíritu creativo de la Movida y las cosas que figuran en sus publicidades son mercancías feministas. Dos ejemplos de estas cosas con muñecas que menstrúan y bragas que sirven para fines diversos. Estas muñecas dan más visibilidad a las necesidades corporales femeninas. Se puede suponer que van a ser utilizadas para enseñar a las niñas acerca de sus propios cuerpos y también fijan más atención sobre estos procesos para hacerlos más “normales” en la opinión del público. Las bragas tienen muchos usos y uno de ellos es la opción de servir como consolador. Este aparato no sólo simboliza la importancia del placer sexual de las chicas, sino también que este placer puede acontecer sin la presencia

de un hombre. La masturbación femenina no cabe dentro de la retórica católica que dice que el único uso legítimo del sexo es para tener hijos dentro de un matrimonio. Como se puede ver, estos dos artículos representan un gran alejamiento del Franquismo.

Se puede ver que Pepi representa a la mujer de la Transición también en sus relaciones con el policía, el hombre tradicional de la dictadura. Una gran parte de la trama del film se trata de las tentativas de dominación entre este personaje epónimo y el varón machista. El juego comienza con el descubrimiento por él de las plantas de marihuana que ella tiene en el piso. El policía la amenaza con hipotéticas repercusiones legales para obtener ventaja sobre ella. Después ella intenta seducirlo con una oferta de sexo anal como soborno para que él no diga nada, es decir un acto de sodomía prohibida por la iglesia católica. El hombre rechaza esta proposición y la viola violentamente por la vagina. Luego Pepi intenta vengar el asalto. Dan las plantas a los miembros del grupo musical Bomitoni para que ellos ataquen físicamente al violador. El policía evita la treta porque desafortunadamente es su hermano gemelo Juan quien recibe el castigo. Como respuesta la chica intenta corromper a Luci, la esposa del varón, y triunfa cuando Luci deja al marido y comienza una relación con Bom. Al final el policía tiene éxito en recuperar a su mujer perdida. Este juego de tentativas de dominación a lo largo de la película representa la transición de régimen culturalmente. En el país ha habido fuerzas machistas y tradicionales contra otras feministas y progresivas.

Pepi representa a la mujer de la Transición porque en este juego representa papeles de género contrastivos, como por ejemplo es a la vez la chica violada y la vengadora. Como Edwards comenta, la violación y luego la venganza para restaurar el honor de esta mujer es un tema tradicional en la literatura española (22). Añade que

normalmente el padre cumple el papel de contraatacante, pero en esta película son los miembros de Bomitoni (22). Su padre está completamente ausente a lo largo del film y Pepi tiene más agencia porque ella misma contrata a los músicos. Cuando la treta no funciona, ella intenta otra forma de represalia que no utiliza la violencia física: la de “robar” a Luci. En este caso ella reemplaza el poder masculino como rectificador y subvierte el tropo tradicional.

Otros roles de género conflictivos que ella simboliza son el de la virgen inocente y al mismo tiempo la seductora o prostituta. El símbolo de la virgen es por definición lo opuesto total de la mujer liberada. Representa la restricción sexual impuesta por la iglesia católica, según ella supuestamente la ausencia de pecado carnal. Pero no sólo es una restricción moral o espiritual, también históricamente ha sido importante por razones políticas, sociales y económicas. En su libro *Virgins*, Anke Bernau explica que en el siglo XII se comenzó a enfocar el poder y la autoridad política en la figura del rey así que también se hizo más importante la cuestión de linaje (141). Por razones de sucesión y mayorazgo, era necesario que un heredero fuese el hijo legítimo del padre y una novia virgen le ofrecía alguna garantía (Bernau 141). A causa de esto las familias nobles utilizaban sus hijas castas como capital para hacer alianzas políticas (Bernau 141). Con la llegada de la familia burguesa, esta costumbre se generalizó y añadió otro elemento fundamental también: para esta nueva clase social la primogenitura no era siempre la norma para la herencia, entonces era imprescindible que *todos* los hijos fuesen legítimos (Bernau 141). Una hija inmaculada mostraba la habilidad del padre de gobernar los asuntos de su familia y una esposa fiel a su marido enseñaba la honra de esta familia (Bernau 141-142). En la tradición burguesa si un hombre tenía una hija virgen, tal vez

podía ascender socialmente con la “venta” de ella a un novio (Bernau 106). La novia pura no era más cara sólo por la seguridad que ofrecía para cuestiones de linaje, sino también porque no tenía enfermedades de transmisión sexual (106). En todo esto se puede ver el tema de la virginidad femenina como capital intercambiado entre hombres.

Pepi es mujer casta y simultáneamente seductora o prostituta. Cuando el policía la viola, no está enfadada necesariamente por el acto en sí, sino porque quería vender su virginidad por 60.000 pesetas. Primero esto muestra que ella no le da ninguna importancia religiosa al estado de pureza. Va a terminar el celibato no dentro de la monogamia con el fin de producir hijos, el único uso del sexo apoyado por el catolicismo, sino que va a hacerlo como ella quiera. Segundo, vender su virginidad implica que ella reemplazaría al padre en el comercio histórico comentado por Bernau que ocurría antes entre dos hombres para que ella misma se beneficiara financieramente. Es una chica burguesa y no hace falta que se prostituya: haría esto para mostrar su agencia en cuanto a su propio cuerpo, una acción nueva para la España recientemente liberada del Franquismo ultraconservador.

El deseo de Pepi no sólo representa su dominio sobre su propio cuerpo, sino también implica algo sobre su hipotético cliente. El hecho de que existan en el país hombres que pagarían mucho para desvirgar a una chica hace un comentario social sobre ellos. ¿Por qué gastarían más dinero por una virgen que por cualquier otra prostituta? Hay asuntos prácticos como la garantía de no tener enfermedades de transmisión sexuales, pero si fuese así, se podría utilizar un preservativo o ir a una clínica antes para hacer un examen y así ahorrar dinero. No, esta situación sugiere que hay varones con fetichismo acerca del desfloramiento de una mujer. ¿Cuáles pueden ser algunos motivos

psicológicos que causan esta fijación? Simplemente puede ser su sadismo gratificado por el dolor físico de la chica cuando hace el amor por primera vez o satisfecho por el imaginado dolor emocional que ella experimenta al cometer un pecado carnal por primera vez. También puede tener algo que ver con el control. Un acto erótico con una virgen simboliza la dominación exclusiva sobre ella porque nunca se ha acostado con nadie antes. No hay ninguna rivalidad con otro hombre así que no experimenta los celos asociados con esta competición, sea real o imaginada. Restringir la sexualidad de otra muestra un gran poder sobre esta persona.

Además del policía, Almodóvar hace otra caricatura del hombre franquista en el hipotético cliente de Pepi. A él le gustaría dominarla, pero realmente es ella quien manda en la situación. El varón pierde poder porque todavía está obsesionado con el concepto de la virginidad que no tiene ninguna importancia para Pepi, así que ella puede explotar su deseo para aprovecharse económicamente de él.

La reacción de Pepi acerca de su violación, es decir la trivialización del crimen, ha provocado mucha polémica y acusaciones de ser políticamente incorrecto (Allinson 5) o misógino (Smith 10) por parte del director. Cuando se trata de una acción injusta que un grupo hegemónico hace para subyugar a otro grupo, hay dos maneras distintas de oponerse a ella. La primera y más obvia es denunciarla con toda seriedad y exigir justicia en la forma de indemnización o sanciones legales, morales, económicas, etc. La otra y más sutil es trivializar la ofensa. Esta estrategia es más complicada porque hace lo contrario de la primera. Por definición representa el insulto como menos grave así que puede tener la apariencia peligrosa de estar de acuerdo con él. Sin embargo la filosofía detrás de esta reacción es que si uno le da menos importancia al crimen, le quita poder y

entonces el grupo hegemónico eventualmente va a dejar de cometer la ofensa porque ya no produce el efecto original de subyugar al otro grupo.

Un buen ejemplo de esta tentativa de trivializar una injusticia es el polémico uso de la palabra “n\*\*\*\*\*r” en inglés por los negros mismos. Los blancos han empleado este término racista durante siglos para deshumanizar a los de otra raza. Lo que ha ocurrido en los Estados Unidos es que los negros han cambiado un poquito la pronunciación y han utilizado la expresión con frecuencia entre ellos para significar “amigo” o simplemente “persona”. Hay mucho debate sobre si esta práctica ha producido los efectos deseados o si hace daño a la autoestima del pueblo negro y en esto es muy parecida la representación almodovariana de la violación. Mark Allinson es un crítico que opina que Almodóvar sí trivializa con éxito este abuso sexual en su primer largometraje a través de utilizar el humor (77). Entonces si tomar este crimen con menos seriedad disminuye el acto de su poder, subvierte la capacidad masculina de subyugar al género femenino y va a efectuar un cambio social. La cosa clave es que la trivialización es intencional por parte de la víctima así que representa de forma sutil su agencia otra vez. Todo esto no quiere decir que las víctimas de agresiones o discriminación en la vida real deben emplear esta segunda estrategia. El intento sólo era comentar el uso de ella dentro de la película.

Luci (Eva Siva) simboliza a la mujer bajo el Franquismo. No tiene profesión fuera de casa, es decir está limitada a cumplir con los deberes tradicionales como cocinar y tejer. Se puede ver que su vestuario refleja esta posición doméstica: utiliza el típico uniforme de una ama de casa madrileña que incluye una bufanda encima de la cabeza, un jersey casero tejido a mano y un carrito para hacer compras (Smith 11). Esta ropa tradicional hace un gran contraste con la de Pepi y Bom. Aunque al comienzo de la

película parece que está completamente subyugada por su marido franquista, pronto se ve que ella empieza a subvertir la autoridad masculina y a enseñar su agencia.

En su libro *Women Poets of Spain: 1860-1990*, John Wilcox utiliza la crítica feminista anglo-norteamericana para analizar la poesía española escrita por mujeres para establecer una “visión ginocéntrica” que tiene en cuenta las experiencias, las motivaciones y la psicología femeninas. Wilcox comenta que en mucha literatura canónica española se ha retratado a la mujer de forma distorsionada y polarizada como ángel o como monstruo (1, 4-5). Hace referencia a *The Madwoman in the Attic* de Gilbert y Gubar cuando describe las dos categorías: la angelical que “stays at home and provides a refuge from the world for her man; she denies herself personal fulfillment and exudes ‘eternal feminine’ virtues (*Madwoman* 23)” (Wilcox 4-5), y la demoníaca que “may possess the enchantments of sensuality, if often a supernatural being (a witch) or a deformed creature (a hag)” (Wilcox 5).

Al principio parece que Luci simboliza el ángel de Gilbert y Gubar, pero dentro de poco se ve que también hay un lado sexual de su carácter. Este lado erótico es aun más notable porque se desvía de lo “normal” y da asco a mucha gente. Cuando Pepi invita a Luci a su piso para tejer y Luci conoce por primera vez a Bom, esta comienza esta interacción al orinar sobre la cara de la ama de casa. Así recibe su “bautismo” y abre la puerta para su liberación sexual. Luci cuestiona y complica la dicotomía tradicional española entre ángel y demonio porque en ella se manifiestan los dos lados y no tiene ni los poderes sobrenaturales ni las deformidades físicas como los de una vieja bruja. Sigue siendo una chica guapa y maja a pesar de sus actividades carnales. Al confirmar que esta categorización polarizada es pura fantasía, se libera a sí misma de ella y a otras mujeres

también. Para Edwards la libertad de expresión erótica, mostrada en la escena de las “Erecciones Generales”, también sugiere que:

in such uninhibited behaviour was to be found the true democratic spirit, free from social and moral restrictions, which has been absent from Spain for many years. As for Luci, the fact that she ‘performs’ on the winner of the penis contest marks a further step in her sexual liberation, allowing her to shake off the shackles of the past and pointing to the new freedoms discovered by many Spanish women. (Edwards 23)

En estos dos casos también se problematiza el concepto comentado por Bernau de que una esposa burguesa que es fiel a su marido refleja la honra de la familia (141-142) porque si el lío extramarital es con otra chica o si está limitado a un acto de sexo oral como en “Erecciones Generales”, no hay la posibilidad de tener hijos ilegítimos así que ya no hay base para juzgar esta actividad fuera del matrimonio.

Luci muestra su independencia cuando deja a su marido para salir con Bom porque él no le gratifica. Aunque la relación sadomasoquista que ella tiene con Bom es parecida a la que tiene con el policía, hay una diferencia sutil. Como escribe Acevedo-Muñoz, la única manera que este hombre fascista quiere interactuar con una mujer es a través de la fuerza y la dominación (20-21). Es completamente egoísta así que es violento porque él desea ser así. Bom, aunque inflige castigos sádicos que son muy similares a los del esposo, siente cariño por Luci y tiene empatía por el placer sexual de ella. Durante el concierto la letra de su canción explica algunos detalles de sus interacciones amorosas:

Te quiero porque eres sucia,

guarra, puta y lisonjera,  
la más obscena de Murcia  
y a mi disposición entera.  
Sólo pienso en ti, murciana,  
porque eres una marrana.  
Te meto el dedo en la raja,  
te arreo un par de sopapos,  
te obligo a hacerme una paja.  
Soy más violenta que el GRAPO.  
Te voy como anillo al dedo.  
Connmigo tienes orgasmos.  
Si en la boca te echo un pedo,  
me aplaudes con entusiasmo.  
Me perteneces, murciana,  
porque a mí me da la gana. (Almodóvar)

En primer lugar la acción de escribir algo poético por otra persona que sirve como fuente de inspiración es una demostración de amor por esta persona. Aunque parece que la canción está llena de insultos y actos violentos y asquerosos, Bom muestra afecto por su pareja con frases como “Te quiero”, “Sólo pienso en ti” y “Te voy como anillo al dedo” (Almodóvar) y expresa conciencia del gozo erótico de su novia cuando canta “Connmigo tienes orgasmos” y “me aplaudes con entusiasmo” (Almodóvar). La gran diferencia entre los dos amantes de la ama de casa es que para Bom el sadomasoquismo es un lenguaje desviado para comunicar el amor y para la policía es una manera de

subyugar a otra que no contiene ni empatía ni cariño ninguno. Bom está experimentando con una nueva forma de relación sexual, un tema típico de la Movida mientras el esposo es violento porque a él le gusta.

Al final Luci opta por volver al marido franquista porque él es más sádico que la cantante. Allinson comenta que en la película el masoquismo femenino no sólo refleja los mecanismos que limitan a las mujeres a posiciones subordinadas con respecto a los hombres, sino también los subvierte (75). La ama de casa muestra su agencia porque en realidad su esposo no le fuerza a regresar, ella misma decide volver de nuevo con él. Edwards opina que “Her decision has little to do with a sense of marital duty or her own wrongdoing, however, for she knows that life with him means further beatings and further pleasure. The traditional reconciliation is therefore undermined, shot through with irony. The sanctity of Christian marriage is seen to be less important than secret, idiosyncratic pleasure” (24).

El primer largometraje del ya consagrado Pedro Almodóvar retrata la transición de la dictadura a la democracia en los juegos de dominación entre el policía, una caricatura del hombre fascista, y los personajes femeninos. Pepi, Luci y Bom representan a la mujer de la Transición Española, la bajo el Franquismo y la liberada, respectivamente. A lo largo de la película las tres tienen éxito en demostrar su agencia, sea de manera obvia o sutil, para subvertir el poder hegemónico del varón. Al mismo tiempo muestra que la Transición no es nada fácil porque el film está lleno de complicaciones y pequeñas victorias masculinas. Además muchas escenas, como la de la violación, han provocado polémica. A pesar de todo tiene un fin optimista para en el futuro el país dejará de ser controlado por el poder patriarcal y fascista del pasado, que

habrá más igualdad entre los géneros y que otras formas de expresión sexual serán aceptadas.

## Capítulo 2:

### La mujer como amante en *El hombre del traje gris*

El álbum *El hombre del traje gris* (1988) de Joaquín Sabina trata muchos temas, tales como la Transición española después de la muerte de Franco, el desamor, recuerdos de la infancia, los carteristas, la música, la nostalgia y sobre todo los líos románticos. El título tiene inspiración en la novela norteamericana *The Man in the Gray Flannel Suit* (1955) de Sloan Wilson y la subsecuente película con el mismo nombre adaptada y dirigida por Nunnally Johnson (1956). En ellas el protagonista Tom luchó en la Segunda Guerra Mundial en Europa y ahora tiene una familia en Connecticut. Su mujer no está satisfecha con el salario de él y por eso él busca un nuevo trabajo en relaciones públicas. Los hombres del negocio trabajan demasiado y al final Tom decide sólo trabajar cuarenta horas semanales y ganar menos dinero para poder pasar más tiempo con su esposa y sus hijos. La moraleja de la historia es que las relaciones con las personas en la vida son más importantes que el dinero, que hay que ser honesto y abierto y que se debe intentar siempre ser auténtico. Las pistas del CD de Sabina, “Locos de atar” y “Nacidos para perder”, muestran esta alienación del trabajo y una preferencia por el amor y la imaginación.

La voz del álbum se caracteriza por un yo poético masculino y se ven las historias desde su punto de vista. La mujer tiene el papel de amante, es decir no tiene su propia voz y está definida a través de su relación con el narrador. La representación de ella es complicada. Como amante el yo poético muestra mucho cariño por el otro sexo, pero al mismo tiempo quedan rasgos de los roles de género tradicionales. Disfruta mucho de sus

líos románticos con chicas que consienten, pero en realidad ellas pocas veces tienen una verdadera agencia. También los personajes femeninos aparecen como víctimas, así que pierden su poder, u objetos observados para el placer masculino o para ser juzgadas.

La primera canción, “Eva tomando el sol”, utiliza la mitología judeo-cristiana yuxtapuesta con un Madrid contemporáneo. De manera parecida a Almodóvar, Sabina utiliza tropos literarios de la España tradicional y los cambia sutilmente para comunicar temas nuevos. En este caso emplea el cuento bíblico de Eva y Adán en el jardín de Edén para representar la Transición a la democracia. Como estos dos personajes son las primeras personas en el libro de Génesis, en el contexto nuevo son las primeras del nuevo país y simbolizan un nuevo comienzo inocente. En esta reconfiguración mítica el jardín idílico tiene la forma de un piso en la capital. Su vivencia como *squatters*, característica de una vida bohemia, y la maceta de marihuana, droga común entre los jóvenes, evocan imágenes de *la Movida*. Como Almodóvar retrata con los juegos de dominación en *Pepi, Luci, Bom...*, la Transición en “Eva tomando el sol” no es una ruptura perfecta con el fascismo, sino una lucha que continúa después de la muerte del Generalísimo. Eva y Adán no pueden permanecer en su paraíso para siempre porque la serpiente avisa a las autoridades. Tal vez sea porque no alquilan legalmente el piso o porque tienen marihuana, pero de todos modos la policía les desahucian y les separan. Aquí, como en el primer cortometraje de Almodóvar, los que tienen poder legal utilizan la droga que no hace daño a nadie como justificación para poder acosar y abusar de la gente. El yo poético también critica a la dictadura al rechazar la iglesia: “Y como no teníamos... ni más Dios que Cupido” (Sabina). Luego critica el antiguo régimen otra vez al decir que

los que tienen poder legal extralimitan este poder injustamente para controlar a los inocentes que no hacen daño a nadie: “Un juez que se creía Dios dispuso / que precintara un guardia nuestro piso” (Sabina).

Entonces se nota que el yo poético reconfigura el mito bíblico para simbolizar la Transición a la democracia española, pero ¿qué papel tiene Eva en todo esto y como está representada el sexo femenino en general? Al principio se ve una gran modificación del cuento clásico: “Todo empezó cuando aquella serpiente / me trajo una manzana y dijo: ‘prueba’” (Sabina). En la retórica católica es Eva quien es seducida por el diablo y quien lleva la fruta a su esposo. La iglesia ha empleado este detalle para demonizar a la figura de la mujer porque según su razonamiento si no hubiera sido por ella, Adán (y por consiguiente toda la raza humana) nunca habría cometido el pecado original. Sabina subvierte este tropo religioso al quitarle la culpa a Eva y dar la agencia del mal a la víbora.

Luego se nota que la novia muchas veces es también sujeto de las actividades que hacen la pareja juntos. En primer lugar el uso de la primera persona del plural demuestra esto: “Vivíamos”, “Cogimos” y “Plantamos” (Sabina). En segundo lugar da mucho valor a la relación entre ellos al menospreciar las cosas materiales:

Vivíamos de *squatters* en un piso  
 abandonado de Mortalaz  
 si no has estado allí  
 no has visto el Paraíso Terrenal.  
 Cogimos un colchón de una basura,  
 dos sillas y una mesa con tres patas. (Sabina)

Los dos están muy felices juntos aunque la casa y los muebles son defectuosos. Aquí muestra que el valor de un hogar no tiene nada que ver con los objetos dentro, sino que viene del amor entre las personas que viven allí. “[B]esos, cebolla y pan... / ¿qué más quieres Adán?” (Sabina), es decir si una persona tiene el alimento básico para sustentar el cuerpo y el cariño básico para sustentar el alma, no hace falta nada más. En tercer lugar muestra que el acto sexual es consentido cuando “Estábamos sobre el colchón desnudos / jugando a nuestro juego favorito” (Sabina). Por último, la inocencia de los protagonistas simboliza la ausencia de ideas preconcebidas acerca del género impuestas por una sociedad franquista. Muestran esta virtud cuando explica: “Y como no teníamos apellidos, ni hojas de parra” (Sabina).

Desafortunadamente a pesar de retratar a los personajes enamorados el uno del otro verdadera e inocentemente, persisten rasgos de los papeles de género tradicionales. A diferencia del primer largometraje almodovariano dentro del cual Pepi y Bom tienen carreras artísticas, en la primera pista de *El hombre del traje gris*, la creación artística es de dominio masculino: “mientras yo emborrataba partituras / tú freías las patatas” (Sabina). En esta escena el varón está libre para escribir música, pero la amante es la que tiene el cargo de cumplir las tareas domésticas. Luego cuando la policía les ha separado y ellos tienen que buscar trabajo, él puede ganar la vida con las canciones que escribió y ella tiene que trabajar en un supermercado.

En su libro *The Centerfold Syndrome*, Gary Brooks explica el síndrome epónimo, un nombre inspirado por las mujeres de fantasía que aparecen en revistas como *Playboy* o *Penthouse* (2). La teoría tiene que ver con cómo estas figuras femeninas irreales que permean nuestro ambiente visual y nuestra consciencia crean fantasías y expectativas no

basadas en la realidad que distorsionan cómo los hombres interactúan con las del otro sexo y cómo entienden los cuerpos de ellas (Brooks 2). El concepto está dividido en cinco elementos principales: el voyerismo, la deshumanización, la necesidad de validación, el “trofeísmo” y el miedo a la intimidad auténtica (Brooks 2). Ni el deseo de la validación, ni el temor a la verdadera intimidad parecen ser problemas para el yo poético en este caso, pero los otros tres componentes sí. Para el autor el voyerismo es la glorificación del distorsionado cuerpo femenino en el cine, la televisión, las revistas, las publicidades, etc. que produce una obsesión con el estímulo visual, entre otras cosas (Brooks 2-3). El voyerismo prepara el camino para la deshumanización porque define a las chicas como las observadas, es decir objetos, y los varones como observadores que convierten a estas personas en cosas (Brooks 3). Brooks define el trofeísmo como utilizar la belleza física de una mujer, transformada en trofeo, para mostrar la masculinidad o para competir con otros hombres (7).

Aunque el yo poético mantiene una relación normal con su novia y da mucho valor a las actividades que hacen juntos y el amor entre ellos, todavía quedan rasgos del centerfold syndrome. Como indica el título de la canción, a Eva le gusta tomar el sol y lo hace desnuda. El hecho de que esta acción entre todas las mencionadas en la letra aparece en el título le da mucha importancia. No lleva biquini cuando se broncea porque como el mismo personaje de la Biblia, es inocente y no tiene “ni hojas de parra” (Sabina). Este acto, sin embargo, significa cosas distintas para los hombres que para ella:

Pronto en cada ventana hubo un marido  
a la hora en que montaba  
el show mi chica,

aunque la tele diera en diferido

el Real Madrid-Benéfica. (Sabina)

Se puede notar que en esta escena, aunque Eva no tiene un cuerpo distorsionado como Brooks comenta que sobreabunda en los medios de comunicación, de todos modos los varones cumplen el papel de observadores y ella de observada. El uso de la palabra “show” transforma su costumbre inocente en algo con el propósito de entretener a los vecinos masculinos. En este respecto Eva pierde su agencia y se convierte en objeto. Así los hombres la degradan al compararla con otras formas de entretenimiento, por ejemplo el partido de fútbol. El empleo del término “maridos” para describir a los observadores señala que tienen esposas. Si todos ellos están mirando a Eva, indica que la están comparando con sus propias compañeras y la encuentran más guapa porque si no, habrían sido satisfechos en observar a las mujeres con quienes habitan. Esta comparación implícita de objetos femeninos es característico del trofeísmo del habla Brooks. Para Adán, Eva es un trofeo que él muestra en su balcón para mostrar su masculinidad para todos los varones en el barrio.

Entonces se puede ver que el yo poético representa a Eva de forma mixta. Subvierte el tropo católico de la mujer como pecadora original y la retrata como agente mutua en las actividades que hacen juntos, pero también la da un papel de género tradicional en casa y la quita la agencia al exhibirla como trofeo. No describe su personalidad y no tiene identidad aparte de ser compañera. Su valor para Adán viene de su capacidad de amor junto con su apariencia física.

“Besos en la frente” cuenta la historia de Lola, una chica que nunca consigue acostarse con nadie del otro sexo a causa de ser fea. Al principio de la canción la describe: “Las gafitas de las pecas, / con complejo de muñeca / desconchada” (Sabina). El título explica que los hombres sólo quieren mostrarle afecto platónico y nadie “trata de ir más allá...” (Sabina). A diferencia de “Eva tomando el sol”, el yo poético de la segunda pista parece criticar el voyerismo, la deshumanización y el trofeísmo de Brooks, es decir la obsesión con el estímulo visual, el tratar a las chicas como objetos observados y el uso de la belleza de una para demostrar la masculinidad del hombre. Explica “[y]o que, en cosas del amor, / nunca me he guiado por / las apariencias” (Sabina) y que no está de acuerdo con los que “nunca miran dentro del escote de las feas” (Sabina). Lamenta que para los otros a quienes sólo le importa el aspecto físico femenino, Lola sea “invisible entre la gente” (Sabina). El narrador quiere cambiar esta situación indicando que sí quiere acostarse con ella. A él no le importa que sus amigos le digan “tío, qué mal te lo montas” (Sabina). Y en efecto el yo poético disfruta mucho de su experiencia carnal con Lola: “en su cintura encontré / una mariposa de / concupiscencia”, “nunca hallé tanto calor como bajo su falda” (Sabina). Al final destaca que la apariencia física es una decepción: “Paso de la falsa belleza igual que el sabio / que no cambia París por su aldea / y me abrazo a la verdad desnuda de mi fea” (Sabina).

Aunque parece estar en contra del centerfold syndrome de Brooks, el yo poético todavía emplea el lenguaje de ello y clasifica a las mujeres como objetos en dos categorías: las guapas y las feas. Una crítica efectiva podría ser: decir que los otros hombres piensan que Lola no es atractiva, pero en realidad lo es por razones que no tienen que ver con el aspecto físico. Sin embargo lo que hace el narrador es aceptar que

es fea y entre muchas otras cosas, hace comentarios como: “un espejo le roba / la hermosura” (Sabina). En este caso convierte una opinión subjetiva en hecho objetivo así que no se puede argumentar en contra. Además usa el lenguaje del sexo como pecado y una mujer que no practica el sexo como “decente” (Sabina). Evoca el doble estándar explicado por Michael S. Kimmel en su libro *The Gender of Desire*: “Sex was invariably seen as bad for women—unhealthy and immoral—while it was tolerated and even encouraged for men” (4). Al utilizar esta retórica y categorización, es cómplice en la perpetuación del síndrome actual y del doble estándar del pasado.

En cuanto a las bonitas, las abusa psicológicamente. A causa de la obsesión con el estímulo visual del centerfold syndrome, las chicas sienten mucha presión de parecer atractivas para el otro sexo. En su libro *Love, Sex and Sex-Roles*, Constantina Safilios-Rothschild comenta: “many women do not like their bodies because they do not fit the popular image. They become motivated to spend enormous time, energy, and money trying to beautify themselves, to correct or cover physical shortcomings — in short, to please men” (35) porque “[m]any women have come to believe that the only way to ‘catch’ a man is by becoming a desirable sex object” (36). Este concepto consiste en varios componentes que incluyen la ropa, el maquillaje y el pelo. Entonces cuando las mujeres prestan atención a estos elementos físicos (porque saben que si no lo hacen, como Lola, no van a recibir atención masculina), el narrador las desprecia. Él explica como “[l]as más explosivas damas / me dejaban en la cama / congelado” (Sabina) porque dicen cosas como: “ten cuidado al desnudarme, / no vayas a estropearme / mi peinado” (Sabina). Atribuye esta atención al cabello a un defecto mental en ellas cuando dice que está harto “de tanta guapa insípida y tonta” (Sabina). Así que este problema viene de una

presión masculina impuesto a ellas y cuando ellas se conforman con las expectativas, el yo poético las degrada.

Se puede notar que la agencia sexual en “Besos en la frente” es completamente masculina. Lola no puede hacer el amor con nadie porque “nunca la invitaron / a su cama” (Sabina). Son los hombres que inician un acto carnal y desnudan a las chicas, o lo niegan. La chica fea de la canción pierde su poder porque tiene el rol de víctima, por ejemplo:

Cuando agoniza la fiesta  
 todas encuentran pareja  
 menos Lola  
 que se va, sin ser besada,  
 a dormirse como cada  
 noche sola  
 y una lágrima salada  
 con sabor a mermelada  
 de ternura  
 moja el suelo de su alcoba. (Sabina)

Entonces normalmente si uno no quiere acostarse con nadie del otro sexo, se libera de la necesidad de encontrar compañero con la masturbación. Kimmel comenta: “What, after all, is masturbation but self-pleasuring—surely, an expression of sexual agency” (12). Cuando Lola “frota su cuerpo desnudo / contra el lino blanco y mudo / de la almohada” (Sabina), no lo hace por ser independiente, sino porque tiene deseo y no tiene otra opción.

Entonces como los varones tienen la agencia sexual en la canción, las mujeres tienen el rol de objeto sexual. Safilios-Rothschild comenta que cuando uno no da valor a la personalidad, los sentimientos, los pensamientos y los talentos de una chica, la trata como cosa, no como ser humano (26). Una consecuencia de esta deshumanización es que se supone que ella no tiene opiniones, deseos, planes ni una inteligencia autónoma (Safilios-Rothschild 31). Al verse como objeto pasivo, hay un tabú que le prohíbe actuar independientemente y escoger al hombre que quiere, tiene que esperar a ser elegida (31). Al yo poético no le importan la personalidad, los sentimientos, los pensamientos, la gran mayoría de los talentos, las opiniones, los deseos, los planes ni la inteligencia de las chicas con las cuales tiene relaciones. Muestra un breve reconocimiento de la tristeza de Lola, pero en realidad lo único que tiene valor para él es su habilidad de gratificarle sexualmente. Por eso se queja de las bonitas y quiere acostarse con Lola: ellas no le satisfacen así que no valen nada. Aquí hay otro doble estándar: ellas tienen que esperar para que ellos inicien un acto carnal, pero si no va bien para él, ella tiene la culpa. En cuanto a Lola, el narrador se refiere a ella como si fuese una posesión cuando utiliza la palabra “mi” en el verso: “y me abrazo a la verdad desnuda de mi fea” (Sabina). Como en “Eva tomando el sol” cuando convierte el acto inocente de ella en “show” para el gozo de los vecinos masculinos, la deshumaniza y la compara con un partido de fútbol (i.e. otra forma de entretenimiento visual), el yo poético en “Besos en la frente” hace una cosa parecida en el verso: “yo quise probar” (Sabina). El verbo “probar” deshumaniza a Lola al compararla con cualquier otro objeto, sea un postre, una atracción en un parque, ropa, etc. Y aunque al yo poético le gusta mucho la fea, es evidente que este sentimiento viene únicamente de su destreza sexual. No aparece ninguna muestra del amor romántico como

en las actividades comunes de la pista anterior del álbum, ni los otros rasgos de la personalidad ya comentados. El narrador sólo comenta acerca de la relación entre ellos que “nunca hallé tanto calor como bajo su falda” (Sabina).

Así que a pesar de que a primera vista parece que el yo poética está criticando la superficialidad masculina al desear acostarse con una fea, todavía degradada a las mujeres. Aunque no está de acuerdo con el centerfold syndrome de Brooks, emplea el lenguaje de ello y de una chica casta como “decente”. Abusa psicológicamente de las guapas, no comparte la agencia sexual y trata al otro sexo como objeto.

La tercera pista del álbum, “¿Quién me ha robado el mes de abril?”, trata la pérdida del amor. El mes de abril que aparece innumerables veces en la canción refiere a la primavera, la estación del año que tradicionalmente simboliza la fertilidad, la atracción sexual, los romances nuevos, etc. El estribillo pregunta: “¿Quién me ha robado el mes de abril? / ¿Pero cómo pudo sucederme a mí?” (Sabina). Aquí se nota que las personas descritas en los versos tienen el rol de víctima. Normalmente alguien deja a su pareja, se va, se separa, etc., pero aquí el yo poético emplea el verbo “robar”. Esto implica que las personas abandonadas tienen derecho al amor y su ex ha cometido una transgresión al quitarles esta posesión. En esta canción el hablante critica a los hombres que irresponsablemente dejan a sus novias, pero al retratarlas como víctimas, da toda la agencia a ellos mientras ellas pierden su poder.

Primero describe a una joven:

La chica de BUP casi todas  
las asignaturas suspendió

el curso en que preñada  
 aquel chaval la dejó y cuando en la pizarra  
 pasa lista el profe de latín  
 lágrimas de desamor  
 ruedan por la página de un bloc. (Sabina)

Este verso critica al adolescente que negligentemente se separa de su novia embarazada. Sugiere que él ha ayudado a crear al niño, pero no quiere cuidar de él. El yo poético tiene razón al decir que él no debe hacer esto y la reacción de la chica es completamente comprensible, pero el narrador omite la posibilidad de que ella pueda cuidar del hijo sola. Esta opción la libraría de la necesidad de tener un hombre en su vida. Al pintarla como víctima, pierde la posibilidad de ser independiente.

Segundo describe a su propia familia:

El marido de mi madre  
 que en el último tren se largó  
 con una peluquera  
 veinte años menor  
 y cuando exhiben esas risas  
 de Instamatic en París,  
 derrotada en el sillón,  
 se marchita viendo Falcon Crest  
 mi vieja. (Sabina)

Aquí se ve un proceso parecido al verso anterior. Como la abandonada es su madre, se puede suponer que el yo poético siente simpatía por ella. Critica las acciones

del padrastro porque implica que él trata a las mujeres como objetos. Safilios-Rothschild comenta: “Objects are usually more valuable and desirable when they are new, unused, beautiful, and/or useful. As we shall see, women have long been judged by these very qualities... Throughout history, young women have been valued more than older women. Despite the fact that age and experience are supposed to mature and enrich men, women have had nothing to gain from age except wrinkles, white hair, and loose flesh” (26-27). Si al padrastro le importara la personalidad, la inteligencia, etc. de su amante, a él le gustaría más la madurez de una mujer de la misma edad, aun si no quiere quedarse con la madre del narrador. Escoger a una novia veinte años menor ilustra el doble estándar mencionado por Safilios-Rothschild y muestra que al hombre sólo le importa la apariencia física femenina. Pero como el ejemplo anterior, la victimización de la mujer da toda la agencia al hombre. El hecho de que su madre esté derrotada y marchitada sin su ex marido muestra que ella no es capaz de vivir sin un varón. Este retrato le roba la posibilidad de ser independiente, de controlar su propia vida y del poder de no necesitar a un esposo que deshumaniza a las mujeres.

En “Juegos de azar” la mujer todavía tiene el papel de amante, pero esta vez tiene más agencia. Como indica el título, la canción se trata de encuentros sexuales entre el yo poético y una chica que se repiten a lo largo de su historia por casualidad. A diferencia de “Besos en la frente”, el hombre no tiene todo el poder para escoger a su objeto carnal. Es la fortuna que hace que los caminos de los dos se crucen en el piso de él, en un hotel y en varios cines. En estas reuniones ella tiene la agencia. Primero no deja que ningún hombre monopolice su cariño. En la primera escena cuando acaban “desnudos jugando

abrazados sobre el parquet / al juego del amor” (Sabina), se entera de que ya tiene novio y le está poniendo los cuernos con el narrador: “Luego te marchaste... alguien te esperaba donde siempre a las tres / y eran ya más de las dos” (Sabina). Este clandestino rechazo de las restricciones de la monogamia subvierte el control patriarcal de su pareja. Muestra que ella decide por sí misma sobre sus actividades carnales. En su relación con el yo poético, le quita el poder de escoger un objeto sexual al no permitirle saber cómo entrar en contacto con ella. Ni siquiera da permiso que él sepa cómo ella se llama porque se va del primer encuentro “sin dejar ni un papel / con tu nombre y tu dirección” (Sabina). Luego se ve que ella inicia el acto carnal en el hotel: “cuando me desperté / me besabas los párpados” y “en un cine de barrio una voz me llamó, desde el ambigú, / y supe que eras tú” (Sabina). En esta canción la mujer trata al narrador como objeto sexual. No quiere tener una relación con él y no le interesan su personalidad, sus sentimientos, sus pensamientos, ni sus talentos. Está claro que el yo poético quiere más de ella porque expresa: “Siglos pasaron sin que el azar, / duende juguetón, sus hilos moviera” (Sabina), pero a ella no le importan los deseos de él, hace lo que quiera con él. Esta pista es una inversión interesante de la representación de la mujer en otras canciones de Sabina como “Eva tomando el sol”, “Besos en la frente” y “Quién me ha robado el mes de abril?” donde ella es principalmente trofeo u objeto sexual.

Entonces como se puede notar, la representación de la mujer en *El hombre del traje gris* es complicada. Las protagonistas femeninas que aparecen en las pistas del álbum son objetos observados y trofeos, objetos sexuales que sólo tienen valor si gratifican al narrador o víctimas. La mayoría de las veces no tienen agencia, pero como

amante el yo poético muestra un cariño para ellas. A él le importa sus actividades en común, quiere liarse con una que no es guapa, muestra un desdén para los varones que irresponsablemente dejan a su pareja y en “Juegos de azar” la chica sí tiene el poder. No es un disco feminista, pero es una gran desviación de los valores franquistas. Los encuentros sexuales que son casuales y frecuentes en las canciones son un alejamiento de la monogamia católica y apoyan las ideales de la Movida. Siempre hay consentimiento por parte de las mujeres y nunca aparece el sadismo, la violación, ni nada semejante. El machismo en las letras es muy sutil y completamente distinto de la actitud del policía almodovariano, la caricatura del hombre fascista.

### Capítulo 3:

#### Complicaciones en las fábulas de Alas

*Descuentos* (1986) de Leopoldo Alas es una colección de relatos cortos que está dividida en dos partes: “Descuentos” y “Desmanes”. La mayoría de las historias de la primera sección son reconfiguraciones de fábulas clásicas del mundo occidental. El autor cambia el fin, narra el argumento desde el punto de visto de un personaje diferente, invierte los tropos literarios, etc. Por ejemplo en “El beso del hechizo”, una pareja está verdaderamente enamorada el uno con el otro, pero el chico siempre se niega a besar a su novia. Cuando al final realizan el acto labial, el novio se convierte en rana, el opuesto del fin de “El príncipe rana” de los hermanos Grimm. En “Trepas Juan”, el protagonista planta las habichuelas mágicas y escala la planta gigantesca que crece, pero no encuentra riquezas materiales en el cielo. No se topa tampoco con un ogro terrible, sino un gran amigo pensativo y una nueva perspectiva de lo que significa la palabra “tesoro”. En “La Cenicienta leyó su cuento”, el personaje homónimo halla su propia historia en forma de libro y la revisa diariamente para darle esperanza para escapar de su situación injusta. El día del baile su hada madrina viene para contarle las malas noticias de que al saber su propio destino, lo ha cambiado. Al fin no se convierte en princesa.

Aunque todos los relatos cortos del libro no son inversiones de fábulas clásicas, este concepto es importante porque representa la época de la Transición Española. Los argumentos tradicionales de los cuentos simbolizan el país y los valores tradicionales, defendidos e impuestos a la población durante casi cuarenta años de dictadura. Antes la sociedad era categorizada, controlada y conocida. Todo el mundo sabía qué esperar, ya

estaban familiarizados con el fin antes de comenzar a leer la fábula. Pero después de la muerte de Franco, se abrieron nuevas posibilidades y esto es un eje central de la Movida. Ya no era preciso conformarse con una identidad castellana, católica, heterosexual y conservadora. Durante este período se ve el gran experimento con las drogas, el sexo y el rock and roll. A pesar de que muchos de los fines nuevos de las reconfiguraciones son tristes, el resultado es optimista porque muestra que se puede coger elementos de la cultura tradicional y utilizarlos de manera innovadora. Como hace Almodóvar en *Pepi, Luci, Bom...* con el “bautismo” de orina, la zarzuela y el tropo de la violación y la venganza y como hace Sabina en *El hombre del traje gris* con el mito bíblico de Eva y Adán, en *Descuentos* Alas emplea las fábulas occidentales para un propósito nuevo. Muestra que la creación artística es una cosa original, pero tiene lugar dentro de un contexto cultural. Ahora bien, volviendo al tema del trabajo: ¿cómo es la representación de la mujer en los relatos cortos de Alas? Ya hemos visto que Almodóvar enseña la subversión del poder patriarcal y el compañerismo y la agencia femeninas en su primer cortometraje y Sabina retrata al otro género como amante que normalmente tiene el rol de trofeo, objeto sexual o víctima en su álbum. En la mayoría de los cuentos de Alas se ve una agencia femenina y una inversión de tropos literarios, pero no en todos. Algunos también retratan la época al reflejar las ideales de la Movida.

*Peter Pan* de J.M. Barrie (1911) trata de las aventuras del personaje homónimo en la isla de Nunca Jamás donde los niños permanecen jóvenes para siempre. Al principio de la novela Peter visita a Wendy, John y Michael Darling en su casa familiar en Londres. Les enseña a volar y les invita a ir a su país mágico con él. Está acompañado

por su hada Campanilla y es el líder de los Niños Perdidos. Juntos conocen a los indios y las sirenas y tienen que luchar contra el Capitán Garfio y sus piratas malvados. A través de la obra la agencia de Peter es obvio: él seduce a los Darling para que se vayan a Nunca Jamás, él decide que no van a crecer y él vence al bucanero manco.

En la versión de Alas, “Nunca. Jamás”, Peter Pan es exiliado de su mundo fantástico. El cruel capitán ha tomado control de la isla, ha vestido a los compañeros de Peter como piratas y está enseñándoles a actuar como adultos. El triste duendecillo está resignado a crecer con Wendy en Inglaterra, un resultado diferente de lo que imaginaba J.M. Barrie. Al final los hijos Darling le enseñan los nombres de las cosas en Londres, y la última palabra en el cuento que Wendy le enseña es “reloj”, un objeto muy simbólico para una persona que antes nunca tenía sentido el concepto de tiempo.

Esta reconfiguración es interesante porque parece el opuesto de los ideales de la Movida porque es muy pesimista. La juventud eterna y la imaginación están perdidas y todos los habitantes de Nunca Jamás están condenados a envejecer. Los Niños Perdidos tienen que desempeñar el papel de villano. Peter que siempre parece alegre y optimista en el original llora durante el recuento.

En cuanto al género, en la nueva edición de Alas se ve que Peter ha perdido su agencia. Su peor enemigo le venció y está deprimido. Ha abandonado a los Niños Perdidos y se ha entregado a su destino de madurar junto con Wendy. Antes era el seductor, líder e instigador. Wendy siempre era una actriz de reparto en cumplir su rol de madre para sus hermanos menores y para los Niños Perdidos. Ahora como Peter está completamente indefenso en el mundo real y la necesita, Wendy se ha convertido en

líder. Aunque ella tiene el papel de género tradicional de madre y ama de casa, es el personaje con más responsabilidad y así el más importante.

“El eterno verano” se basa en la fábula clásica de “La cigarra y las hormigas” de Esopo. En la original las hormigas trabajan durante todo el verano para ahorrar comida para poder sobrevivir al invierno mientras la cigarra pasa toda la estación calurosa cantando. Cuando llega la temporada fría, las hormigas tienen grano para comer y la cigarra pasa hambre. Les pide limosna a ellas, pero la rechazan porque la hambrienta no trabajó en absoluto para ayudar a guardar trigo. Responden que como ella pasó todo el verano cantando, ahora en el invierno puede bailar. La moraleja de esta parábola es que se debe tener cuidado con la negligencia para evitar el peligro y la dificultad (Aesop 246). Hay que trabajar para ganar la vida y si uno gasta todo el tiempo con el ocio, no merece el fruto del esfuerzo de otros.

En la versión de Alas, la cigarra es la narradora y la hormiga es una vecina vieja que es muy trabajadora y siempre está de mal humor. Una vez tras otra la señora mayor recuerda a la protagonista que hay que trabajar durante el verano y que ella va a arrepentirse después si pasa toda la temporada cantando. Según el punto de vista de la cigarra, hay que disfrutar del buen tiempo y la hormiga está infeliz porque no toma el tiempo adecuado para el ocio. Un día se le ocurre una idea a la narradora: hacer un concierto y cobrar dinero al público. Entonces al fin del relato corto está ya acabada la estación calenturosa y la vecina está lista para ver el sufrimiento de la más joven. Lo que pasa es que en hacer unos *shows* la protagonista ha ganado dinero suficiente no sólo para

poder sobrevivir al invierno, sino para poder viajar a lugares con climas más calientes para que el verano nunca termine. Al final el título del cuento tiene sentido.

Se puede ver que estas estaciones pueden simbolizar las etapas de la vida. Si el invierno representa la vejez y el verano la juventud, la narradora hace esfuerzos para poder prolongar su época juvenil y disfrutar al máximo de la vida. El conflicto entre las dos vecinas parece ser generacional. La hormiga representa a la mujer franquista con los valores tradicionales como el trabajo, el ahorro y la frugalidad mientras la cigarra representa a la mujer democrática que rechaza estos ideales. La actitud hedonista de la joven refleja la de la Movida. Ya hemos visto su afán para la música, pero también menciona la fiesta: “Tengo el cuerpo playero, y una fiebre de discoteca que ni te cuento” (Alas 10). Además de describir su aspecto físico, alude a cosas que pueden ser interpretadas de un sentido sexual, como por ejemplo: “Y es que a mí en verano se me suben los colores y la sangre se me pone caliente” (Alas 9). Aunque no aparece la droga, sí están presentes la música, la fiesta y posiblemente el sexo de la Movida. En esta segunda versión de la fábula Alas disputa la moraleja de Esopo al mostrar que la creación artística de la nueva España también puede dar empleo. Además hace referencia a la retórica franquista como discurso hegemónico durante la dictadura: “[la hormiga] No contestó nada. Se limitó a despreciarme porque ella pensaba que la verdad es monopolio de los de su especie –y no lo pongo en duda. Lo que pasa es que a mí la verdad me la bufa” (Alas 10). Es decir que los valores tradicionales eran la única forma de ser, pero ahora la situación ha cambiado y ella no va a discutir verbalmente su razón, la va a mostrar a través de sus acciones como ser independiente de la democracia.

El género de los dos personajes principales puede ser atribuido al hecho simple de que en español los nombres de estos dos insectos son sustantivos femeninos, pero la personificación de ellas las construye como si fuesen seres humanos. Aunque la hormiga es franquista y a ella no le gusta la nueva actitud de los jóvenes, parece ser independiente porque no hay mención de un marido ni de una familia. Ella muestra su agencia al trabajar y ganar su propia vida. Utilizar la cigarra como narradora da voz a sus sentimientos, planes, deseos, etc. Ella tampoco tiene esposo ni familia así que está libre para hacer lo que le da la gana. Como Pepi y Bom del primer largometraje almodovariano y a diferencia de lo que Sabina limita a los hombres, ella se gana la vida con su creación artística. Hace sus decisiones no en pensar sobre buscar novio, empezar una familia propia y cumplir con sus deberes como ama de casa de acuerdo con los valores tradicionales, sino en reflexionar sobre lo que la haría más feliz.

“La discretamente bella” es una reconfiguración de “Blancanieves” de los hermanos Grimm. En el cuento original Blancanieves es una niña hermosa, hija del rey y su esposa difunta. La nueva reina, su madrastra, es vanidosa y tiene un espejo mágico. Un día el espejo le cuenta que su hijastra es más bella que ella así que manda a un cazador para que mate a la joven. Éste tiene misericordia y deja a Blancanieves huir por el bosque donde se hace amiga de siete enanos y comienza a vivir con ellos, pero no puede esconderse de su madrastra porque ella tiene el espejo mágico. La reina vanidosa se disfraza de vieja e intenta matar a Blancanieves tres veces con cintos apretados y luego con un peine y una manzana envenenados. Después de probar un mordisco de la última cosa, se queda dormida, como si estuviese muerta. Los enanos la ponen en un ataúd de

vidrio y cuando un príncipe pasa por el bosque, se enamora a primera vista. Al intentar mover el féretro, el trozo de fruta atascado en la garganta de ella se desatasca y ella se despierta. Los jóvenes se van a casar e invitan a la madrastra a la boda. Allí tienen zapatos de hierro candente y la fuerzan bailar hasta que se muera.

La nueva versión de Alas tiene lugar en la España contemporánea con chicas jóvenes. La reina es convertida en persona normal y Blancanieves no es su hijastra. La mujer vanidosa es la protagonista y su espejo mágico le dice que no es la más bella. No sabe quien es más guapa, pero se da cuenta que su amiga Cristina es fea y empieza a insultarle todo el tiempo para mejorar su propia autoestima. Al fin dice que más tarde descubriría quién de sus amigas es más bonita e intentaría matarla con una manzana envenenada.

En la fábula original se supone que la vanidad de la reina es un síntoma de su carácter malvado. Ella misma tiene la culpa por ser mala y por eso recibe su castigo merecido al final. En la reconfiguración aunque la protagonista no recibe ninguna sanción, todavía no se la ve de manera positiva. En ambos cuentos se representa a la mujer de forma pesimista. Las dos dejan que su vanidad gobierne sus acciones e intentan matar a su rival más guapa. Además la nueva hace mucho daño a Cristina al acosarla continuamente. Los personajes obsesionados con la belleza física en ambos relatos son muy unidimensionales. Al tratar de comprenderlas, el lector tiene que preguntar: ¿Por qué serían así? En la versión de Alas el narrador comenta: “Quiero hacer notar que las personas son así de inexplicables. Y que la vanidad se vale de insospechados recursos para sobrevivir” (Alas 30). Este pecado aparece con efectos claros, pero sin causa. Si el

lector tiene en cuenta las ideas de la teoría crítica, ¿cómo sería diferente la lectura de estos personajes?

En el caso de la fábula original, Henk de Berg cita la opinión de Bruno Bettelheim en su libro *The Uses of Enchantment* (1976) que la rivalidad entre Blancanieves y su madrastra tiene que ver con el freudiano complejo de Edipo y la maduración sexual de la joven (102-106). Propone que los deseos asesinos de la reina son proyecciones narrativas, que en realidad Blancanieves tiene los sentimientos de celos y de agresividad y los desplazan a su madrastra (103). Según esta descripción, parece más un jungiano complejo de Electra donde una niña quiere sexualmente a su padre y causa una rivalidad entre ella y su madre. Sería más fácil tener una competición entre una hija y una madrastra porque no hay tantos lazos afectivos entre ellas, como entre una hija y su madre natural. Esta línea de pensamiento da una explicación de la causa de su miedo irracional ante la belleza de Blancanieves: no es pura vanidad, es una psicosis que viene de tratar a la hijastra como rival por el afecto de su marido el rey.

En la nueva versión de Alas, Blancanieves es apenas mencionada. La competición en este relato corto está entre la protagonista y Cristina así que no hay ninguna tensión que viene de un complejo de Electra. La vanidosa insulta a la fea constantemente para mejorar su autoestima. Sus acciones son horribles y no quiero justificarlas, pero ¿por qué actúa así? Las teorías de Brooks, Safilios-Rothschild y Miller pueden ayudar a comprender las motivaciones de ella. Brooks explica que en nuestra sociedad contemporánea los hombres están obsesionados con el estímulo visual y tratan a las chicas como objetos visuales y por eso, de acuerdo con Safilios-Rothschild, ellas sienten muchísima presión de conformarse con las expectativas masculinas en cuanto a su

aparición física. Miller destaca la importancia que las relaciones tienen para el desarrollo del ego femenino y Safilios-Rothschild añade que ellas piensan que la única manera de atraer a un novio es convertirse en objeto sexual. En esto hay un paralelo entre este relato corto y la pista “Besos en la frente” de Sabina. En ambos el tropo del espejo convierte lo que sería una opinión sobre la belleza en hecho objetivo porque este objeto sólo puede reflejar lo que ya está. “Roba” la hermosura de Lola en la canción y hace lo mismo con la protagonista en “La discretamente bella”. Si la vanidosa del relato corto piensa que sólo se puede conseguir novio por ser la más guapa, se puede entender por qué acosa a la fea Cristina todo el tiempo y luego intentaría envenenar a su amiga más bonita. Entonces aunque este cuento da una imagen negativa de la mujer, se puede comprender por qué actúa así.

“Carta de una niña” es una reconfiguración de “Caperucita Roja”. Existen varias versiones distintas en la tradición, pero en la mayoría el personaje homónimo tiene que traer una cesta con comida a su abuela enferma que vive en el bosque. Ella encuentra un lobo por el camino que pregunta adónde va y como ella es inocente, le explica todo. El animal le convence a malgastar tiempo en coger flores para su abuela mientras él va a la casa de ella. Finge ser su nieta para poder entrar en el domicilio, se come a la vieja entera y se viste con su ropa. Cuando Caperucita Roja llega a la casa, todo parece sospechoso. El lobo la engaña de nuevo y consigue comérsela entera también.

En su libro *Little Red Riding Hood Uncloaked*, Catherine Oreinstein hace un estudio sobre la historia y evolución del cuento y analiza el rol del sexo y la moralidad dentro de la narración. La versión francesa de Charles Perrault (1697) termina con la

muerte de la protagonista (Orenstein 21). Al final del cuento aparece una moraleja explícitamente escrita que tiene que ver con tener cuidado con los hombres desconocidos, representados por el lobo, porque pueden ser seductores:

some of them are quite charming,  
not loud or rough at all,  
cajoling sweet-talkers who  
follow young ladies right into their homes, right  
to their bedsides. (Orenstein 37)

El acto de entrar en la cama es significativo y muestra que este villano es un predador sexual que quiere desflorar a la chica (Orenstein 38). El color de la capucha de ella es importante porque es “the color of harlots, scandal and blood, symbolizing her sin and foreshadowing her fate” (Oreinstein 36). Ser virgen y guardar una buena reputación era imprescindible para poder casarse en el siglo XVII en Francia y la historia es una advertencia contra la promiscuidad femenina (Orenstein 36).

En la versión de los hermanos Grimm (1812), hay un gran cambio. En general ellos suprimieron temas sexuales de sus recuentos de fábulas y “Caperucita Roja” no es una excepción (Orenstein 54-55). No aparece la moraleja de Perrault al final (Oreinstein 45) y en vez de llevar la capucha, lleva un gorrito inocente (Orenstein 56). En cuanto a la narración, antes de salir su madre le advierte que no se desvíe del camino y también tiene una conclusión diferente. Después de comerse a la niña, el lobo se duerme en el lecho de la abuela. Un cazador oye los roncros del lobo y decide visitar a la anciana para ver si está bien. Él encuentra al villano durmiendo, abre su estómago con tijeras y salva a las dos (Orenstein 43-44). La moraleja de esta edición no incluye una moraleja explícitamente

escrita al final como la francesa, pero tiene que ver con la ética de la familia victoriana, es decir: “Stick to the path; don’t speak to strangers; be obedient” (Orenstein 46). El cuento sirve como lección patriarcal sobre la obediencia femenina y el rescate heroico por el nuevo cazador “echoed the social protection that the nineteenth-century man—father, then husband—represented” (Orenstein 60). Orenstein también explica el concepto del rito de paso que sigue el patrón de separación, período liminal y vuelta a la sociedad en una nueva forma con un nuevo estatus (78). La protagonista de Perrault muere así que no cumple con el rito, pero la de los hermanos Grimm sí experimenta una versión pasiva de este proceso (Orenstein 78). Su viaje por el bosque es su separación, su estancia en el estómago del lobo corresponde al tiempo liminal y al fin el cazador la libera para que regrese más sabia a su familia. Esta forma pasiva del rito de paso es distinta del ciclo heroico porque la lección fundamental del viaje de un héroe es aprender la autosuficiencia (Orenstein 80). En la edición victoriana del cuento, el personaje homónimo no es capaz de realizar esto y necesita que un hombre la salve.

La nueva versión de Alas tiene la forma de una carta escrita por Caperucita a su amiga, contándole la historia. Su madre le pide el mismo favor y le da el mismo aviso de la versión de los hermanos Grimm. La protagonista viaja por el bosque cogiendo flores sin preocupaciones ni miedo y pronto se da cuenta de lo absurdo de la situación: ¿por qué vive la abuela solita en un bosque peligroso y por qué ha mandado la madre que una niña solita atravesase ese bosque si es peligroso? Cuando ve al lobo, le parece poco probable que existiera este tipo de animal en el bosque. El villano intenta convencerla de tomar el camino más largo para que él pueda tomar el más corto y así llegar a la casa de la anciana antes para poder comérsela, vestirse con su ropa, etc. Ella se entera de sus planes sin ser

engañada, le da la cesta con la comida y le manda llevársela a la vieja. Piensa que se va a aburrir por el viaje y comer la merienda. Al llegar a casa, su madre está enfadada porque Caperucita no llevó la comida a su abuela y decide hacer la tarea ella misma. Al fin se vuelve más razonable y trae a la anciana para vivir con ellas.

La reconfiguración de Alas cambia radicalmente los papeles de género. En primer lugar el lobo seductor y violador de la fábula tradicional se representa como completamente torpe e inepto. Él “llevaba la lengua fuera” (Alas 60) y “babeaba como un caracol” (Alas 61). Aunque esta acción sería normal para un animal, el villano es personificado en el cuento (en otras versiones tradicionales es un hombre lobo) y así el gesto parece ridículo. Simboliza que no puede controlar el hambre que tiene para devorar a las mujeres. Si el acto de comer representa el acto sexual como en la edición de Perrault, hace una parodia de los hombres que no pueden controlar sus deseos carnales. En su encuentro Caperucita muestra que es más lista que él porque con lo de los caminos, inmediatamente adivina la intención del predador y después aparece como caricatura de nuevo porque él “se deprimió mucho” (Alas 61). Además se nombra a la protagonista de Alas tres veces sencillamente de “Caperucita” y nunca aparece el color rojo en su vestuario. En la versión francesa éste era el color de las ramerías, el escándalo, la sangre y el pecado así que con su ausencia en la nueva versión, no hay la asociación con estas ideas sexistas. Sin el color rojo, no se presagia su violación y al final nunca ocurre. Ella consigue guardar su virginidad a causa de su inteligencia.

Aunque la madre en la revisión de Alas da el mismo aviso, no es preciso porque su hija puede cuidarse de sí misma. A causa de su astucia no necesita ser obediente. Su independencia se muestra en el hecho de que no hace falta que un hombre la rescate. En

este sentido es como Pepi en el primer largometraje almodovariano, pero no tiene que vengarse porque nunca es violada. Todo esto rompe con la ética de la antigua familia victoriana. En realidad Caperucita es más inteligente que su madre porque cuestiona la orden de atravesar solita un bosque peligroso y también la lógica de dejar que la abuela viva solita si este bosque es peligroso. Al fin su madre concede a la sagacidad de su hija. El rechazo de su madre “antigua y convencional, que en la vida hace nada insólito y que su carácter es punto menos que evidente en todo momento” (Alas 59) y la glorificación de las habilidades de la juventud reflejan los ideales de la Movida. Otra cosa importante es que la diferencia entre el viaje en el cuento de los hermanos Grimm y el viaje en el relato de Alas es que en el primero ella tiene que ser salvada por otro y en la segunda ella depende de sí misma. Esta es exactamente la distinción que hace Orenstein entre la forma pasiva del rito de paso y el ciclo heroico así que en la reconfiguración de Alas ella se convierte en héroe a través de su experiencia liminal. Al volver del encuentro en el bosque ella se da cuenta de que ha cambiado: “Pero fue inmediato: de pronto ya no era tan niña. Ante mis ojos se abría un universo de preguntas” (Alas 59) “Y desde entonces he empezado a ser muy distinta: me cuestiono todo” (Alas 61). La forma en que escribe también muestra su recién descubierta destreza mental: “Claro: sé que lo que más te estará sorprendiendo es que yo, una criatura de seis años, sepa usar el bolígrafo... Desde luego que no sabía expresarme hasta el día en que me pasó lo que me pasó” (Alas 59). Su consciencia de sus propios procesos mentales demuestra que es muy sabia. Entonces en vez de ser una chica fácilmente engañada y violada o una desobediente que necesita ser rescatada por un hombre, Alas la transforma en un ser astuto, independiente y heroico.

En conclusión, la representación de la mujer en las nuevas versiones de Alas de fábulas clásicas del mundo occidental es complicada. En “Nunca. Jamás” basado en *Peter Pan*, se ve simultáneamente la muerte de los ideales de la Movida con la pérdida de la isla mágica y también la mujer como líder. Aunque Wendy desempeña un papel de género tradicional de madre, se convierte en personaje más importante con la derrota de Peter por el Capitán Garfio. En “El eterno verano” derivado de “La cigarra y las hormigas”, la cigarra es una mujer hedonista e independiente de la Movida que gana la vida con su creación artística. En “La discretamente bella”, con origen en “Blancanieves”, hay una visión pesimista de la vanidad y rivalidad femeninas que no tiene en cuenta las causas o motivaciones de ellas. Y en “Carta de un niña”, una inversión de “Caperucita Roja”, se nota un cambio radical en cuanto a la representación del género. La protagonista ya no es una niña tonta, engañada, violada e indefensa que necesita que un hombre la rescate. Ella es inteligente e independiente y su viaje por el bosque y el encuentro con el lobo la transforman en heroína sabia.

## Conclusión

En conclusión, estos tres artistas españoles de los años ochenta ofrecen retratos diferentes de la mujer. Pedro Almodóvar muestra la agencia femenina en su primer largometraje a través de los juegos de dominación con el policía, una caricatura del hombre fascista. Bom es la mujer liberada de la nueva democracia, Pepi es la de la Transición que invierte varios tropos culturales y Luci es la bajo el Franquismo que subvierte el poder patriarcal con su sadismo. Joaquín Sabina representa a la mujer como amante en sus canciones. Eva es un trofeo visual, Lola es un objeto sexual y otras son víctimas mientras la anónima tiene poder. Leopoldo Alas reconstruye fábulas clásicas con varios resultados. Wendy se hace líder con la derrota de Peter Pan, la cigarra se convierte en estrella musical y Caperucita Roja se transforma en heroína, pero la reina de *Blancanieves* es todavía villana vanidosa. Estos retratos muy variados muestran una época de transición cultural en España. Los papeles de género estaban cambiando en la sociedad y este proceso está reflejado en la creación artística. Aunque algunas representaciones dan más agencia, poder o libertad a la mujer mientras otras dan menos, casi todos son un alejamiento del Franquismo.

## Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2007. Publicación.
- Aesop. "The Cicada and the Ants." *The Complete Fables*. Trans. Olivia and Robert Temple. New York: Penguin Books, 1998. 246. Publicación.
- Alas, Leopoldo. *Descuentos*. Madrid: Nueva Narrativa Española, 1986. Publicación.
- Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. London: I.B. Tauris, 2001. Publicación.
- Almodóvar, Pedro. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. New York: Cinevista, 1992. VHS.
- Barrie, J.M. *Peter Pan*. New York: Charles Scribner's Sons, 1950. Publicación.
- Bernau, Anke. *Virgins: A Cultural History*. London: Granta, 2007. Publicación.
- Brooks, Gary R. *The Centerfold Syndrome: How Men Can Overcome Objectification and Achieve Intimacy with Women*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1995. Publicación.
- De Berg, Henk. *Freud's Theory and Its Use in Literary and Cultural Studies: An Introduction*. Rochester, NY: Camden House, 2003. Publicación.
- Edwards, Gwynne. *Almodóvar: Labyrinths of Passion*. London: Peter Owen, 2001. Publicación.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979. Publicación.
- Grimm, Jacob and Wilhelm Grimm. *Snow White*. Trans. Paul Heins. Boston: Little, Brown, 1974. Publicación.
- Johnson, Nunnally. *The Man in the Gray Flannel Suit*. Beverly Hills: 20th Century Fox, 2005. DVD.
- Kimmel, Michael S. *The Gender of Desire: Essays on Male Sexuality*. Albany, NY: State University of New York Press, 2005. Publicación.
- Miller, Jean Baker. *Toward a New Psychology of Women*. Boston: Beacon Press, 1986. Publicación.
- Orenstein, Catherine. *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books, 2002. Publicación.
- Sabina, Joaquín. *El hombre del traje gris*. España: Ariola Eurodisc, 1988. Grabación sonora.
- . "Letras de *El hombre del traje gris*." *JoaquinSabina.net*. 6 Nov. 2005. Internet. 19 Feb. 2014. <<http://www.joaquinsabina.net/2005/11/06/el-hombre-del-traje-gris/>>
- Safilios-Rothschild, Constantina. *Love, Sex, and Sex Roles*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977. Publicación.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 1994. Publicación.
- Wilcox, John. *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1997. Publicación.
- Wilson, Sloan. *The Man in the Gray Flannel Suit*. New York: Simon and Schuster, 1955. Publicación.