Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in

Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)

Classe LT-12

Rompiendo convenciones: deseo, libertad y feminidad en el cine de Pedro Almodóvar

Relatrice
Prof.ssa Maura Rossi

Laureanda
Antonietta Vernile
N° matr. 2012143/LTLLM

Anno Accademico 2025/2026

A chi ha lasciato che la libertà prendesse il posto della paura,
a chi ha avuto il coraggio di parlare
come in un film che non ha paura di mostrare tutto.

INDICE

INDICE 1

INTRODUZIONE 3

CAPITOLO 1 7

'LA RIVOLUZIONE CULTURALE' NELLA SPAGNA POST-FRANCHISTA 7

1.1 Contesto storico: la transizione spagnola e la Movida madrileña 7

1.2 Il nuovo concetto di femminilità e la riscoperta della libertà sessuale nel contesto post-franchista . 10

1.3 Pedro Almodóvar: caratteristiche e peculiarità di una traiettoria artistica nata con il Destape 12

CAPITOLO 2 17

IL DESIDERIO COME MOTORE NARRATIVO NELLE OPERE DI ALMODÓVAR 17

2.1 Introduzione a *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* e *Fuego en las entrañas* come rappresentanza della fase iniziale del regista 17

2.2 *Fuego en las entrañas*: il corpo femminile come simbolo di potere 20

2.3 *Pepi, luci, Bom y otras chicas del montón:* tre donne 'liberate' 23

CAPITOLO 3: 27

TRASGRESSIONE, GENERE E MODERNITA' NELLA PRODUZIONE DI ALMODÓVAR 27

3.1 Sesso, droga e cultura Pop come sfida nei confronti della convenzione 27

3.2 La complicità femminile e la ridefinizione della mascolinità 30

3.3 L'eredità di Pedro Almodóvar nel cinema degli anni Ottanta 32

BIBLIOGRAFIA 37

RESUMEN 39

INTRODUZIONE

Il presente elaborato si propone di analizzare il cinema di Pedro Almodóvar come spazio di riflessione sul desiderio, sulla libertà e sulla femminilità nella Spagna post-franchista. La sua produzione artistica si configura come netta rottura con la cultura ereditata dal franchismo, che per quasi quarant'anni aveva imposto un modello sociale repressivo, moralista e rigidamente conservatore. Dopo la morte di Francisco Franco nel 1975, la Spagna si trovò per la prima volta ad affrontare un contesto diverso, un percorso verso la transizione democratica pieno di trasformazioni politiche, culturali e sociali. In questo panorama nacque la *Movida madrileña*, fenomeno urbano che diede voce ad una generazione desiderosa di cambiamento, trasgressione e libertà espressiva. Almodóvar diviene subito simbolo e primo promotore di questi ideali, ponendo al centro delle sue opere personaggi marginali, donne ribelli e trasgressive, soggettività sessuali dissidenti e dinamiche relazionali fuori dagli schemi. Il suo cinema sfidava tutti i tabù della sessualità e della morale cattolica imposti dal regime, dando voce a figure fino ad allora escluse: omosessuali, travestiti e casalinghe represse. Uno dei focus principali della sua produzione è la rappresentazione della donna – indipendente, complessa e provocatoria – che rende le sue opere un punto di riferimento per riflettere sull'identità e sull'emancipazione delle stesse nella nuova società spagnola. L'obiettivo di questa tesi è dunque indagare in che modo il regista, tramite i suoi film e testi letterari, sia riuscito a costruire un linguaggio capace di sovvertire il tradizionalismo dittatoriale, restituendo alla donna e alla libertà espressiva, un ruolo centrale. I temi di quest'analisi seguono un percorso che va dalla ricostruzione del contesto storico, alla lettura delle sue opere principali, fino ad una riflessione sulla decostruzione della mascolinità tossica e sull'eredità lasciata dal regista.

Il primo capitolo del lavoro è dedicato al contesto storico e culturale della Spagna negli anni successivi alla dittatura: si analizzano i passaggi principali della *Transición*, mettendo in luce come la società abbia affrontato un processo di trasformazione molto delicato, in cui desiderio di libertà e paura convivevano. Particolare attenzione è dedicata alla condizione femminile; come le donne, dopo anni di subordinazione e sottomissione, iniziarono ad inserirsi in un percorso volto alla rivendicazione di nuovi spazi di autonomia. Nel panorama post-franchista le donne iniziarono ad emanciparsi e per la prima volta nella storia si allontanavano dai tabù che le relegava solamente alla sfera domestica e matrimoniale. Inoltre, viene ricostruito il ruolo della *Sección Femenina*, istituzione simbolo

dell'ideale conservatore del regime, e l'impatto che la sua scomparsa ebbe nell'apertura di nuove libertà. La nascita della Movida segnò simbolicamente la rottura con il passato, creando un terreno fertile per nuove forme di espressioni artistiche e culturali, dando voce ad una gioventù desiderosa di cambiamenti e disposta a tutto pur di ritrovare una libertà fino a quel momento mai avuta. Insieme al nuovo fenomeno urbano, si analizza con particolare attenzione il modo in cui la nuova gioventù nascente si pone di fronte alle trasformazioni sociali, culturali e politiche. La Movida non viene definita una vera e propria ideologia, bensì un fenomeno caratterizzato da persone accomunate dallo stesso spirito rivoluzionario. È proprio per questo motivo che nasce la visione di una Madrid completamente nuova, segnata dagli eccessi e dalle trasgressioni, capace di rappresentare in maniera emblematica il quadro storico di quegli anni. È in questo scenario che si colloca la figura di Pedro Almodóvar, il quale fin dagli esordi interpretò e promosse questa energia vitale attraverso la sua arte cinematografica e letteraria. Il regista descrive una società che ricerca la novità attraverso gli eccessi, mettendo in scena personaggi che incarano questo nuovo spirito. I protagonisti delle sue produzioni sono spesso soggettività marginali – prostitute, travestiti, cantanti, omosessuali – che vivono un'esistenza segnata da eccessi di droga, alcol, sesso e musica punk. Negli anni, tuttavia, questa forte componente edonistica è stata però oggetto di critiche da parte di alcuni studiosi, i quali hanno definito quella generazione come contraddistinta da una visione disillusa, frutto del *desencato* politico e sociale. Per questi ultimi, la vita mondana costituiva l'unica via di fuga possibile da un sentimento di smarrimento, misto a desiderio di novità e paura.

Il secondo capitolo approfondisce il tema del desiderio come motore narrativo nella poetica almodovariana. A partire dalle sue due opere iniziali – il film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)* e il romanzo *Fuego en las entrañas (1981)* – si evidenzia come il desiderio femminile sia in realtà non solo sinonimo di impulso, ma un vero e proprio linguaggio culturale e strumento di emancipazione. Nei suoi primi lavori, Almodóvar ribalta lo stereotipo della donna, trasformandola da oggetto passivo di controllo a soggetto attivo di potere e ribellione. Il film *Pepi, Luci, Bom* inaugura il tema della trasgressione, introducendo tre protagoniste che incarnano archetipi alternativi di femminilità. Tramite l'analisi di ognuna delle tre donne vengono presentati temi del tutto anticonvenzionali e nuovi rispetto alle rappresentazioni della letteratura e dell'arte durante il regime: la rappresentazione dei rapporti masochisti, discorsi sulla soggettività lesbica e queer, l'indipendenza e la creatività femminile. Un esempio emblematico è quello di Pepi, la quale incarna la figura di una donna indipendente, trasgressiva e creativa capace di ribaltare, in chiave ironica, pensieri e ideali stereotipati da tempo. Seguono altri personaggi, com Bom, legata alla raffigurazione del soggetto lesbico nel cinema spagnolo: per la prima volta, viene concesso uno spazio alla rappresentazione della donna lesbica, fino ad allora raffigurata soltanto come un oggetto di soddisfazione del desiderio

maschile o, peggio, come devianza da punire in quanto immorale. Un discorso più approfondito è stato dedicato alla figura di Luci, che incarna un ruolo più complesso. Nel suo personaggio si evidenzia una dualità nel messaggio rivolto al pubblico: da un lato rappresenta la trasformazione in atto nella società spagnola degli anni Ottanta, diventando il ritratto di una donna indipendente e innovativa; dall'altro, però, si fa allegoria di una Spagna non del tutto pronta ad affrontare un totale cambiamento, finendo per ricadere, alla conclusione della storia, nell'eteronormatività e in tabù ancora non del tutto superati. Attraverso l'ironia e la parodia, Almodóvar decostruisce stereotipi di genere e rende visibile ciò che il franchismo aveva censurato. Parallelamente, in *Fuego en las entrañas*, il desiderio si manifesta come energia incontrollabile e collettiva, metaforicamente governata da un'epidemia sessuale che travolge Madrid. Qui le donne diventano allegorie di ribellione, mentre il carattere grottesco sottolinea la volontà di ridicolizzare i tabù della società conservatrice. Le protagoniste sono cinque donne contraddistinte da forti personalità che decidono di affrontare destini insoliti pur di conquistare la così tanto desiderata libertà ed indipendenza. L'opera letteraria e quella cinematografica si completano vicendevolmente: insieme mostrano come il regista concepisca il desiderio non solo nella sfera privata, ma come forza politica capace di scardinare il patriarcato e stereotipi ormai obsoleti.

Il terzo e ultimo capitolo si concentra sulla dimensione della trasgressione e sulla decostruzione della mascolinità tossica. Lo studio non si basa solo sulla filmografia almodovariana, ma anche sull'analisi della cinematografia durante il franchismo quando i film venivano utilizzati come principali mezzi di propaganda e indottrinamento. Tale parallelismo consente di comprendere come la produzione artistica del regista rompa con i modelli narrativi imposti dall'attività censoria del regime, e come riesca ad aprire, per la prima volta, nuovi spazi di libertà espressiva, soprattutto per quanto riguarda i temi della sessualità, dei rapporti familiari e dell'emancipazione femminile. Lo studio pone in analisi il controllo ideologico asfissiante che non permetteva agli artisti di esprimersi liberamente. La censura impediva di affrontare temi specifici, quali ad esempio la sessualità, in quanto ritenuta blasfema dalla morale cattolica del tempo e, dunque, potenzialmente destabilizzante. Vennero, inoltre, incaricati degli organi specifici preposti alla sorveglianza e al controllo, con il compito di filtrare ogni opera. L'obbiettivo era quello di non far diffondere un messaggio sbagliato o deviante che andasse contro gli ideali dittatoriali, assicurando che l'arte rimanesse uno strumento di propaganda e di consolidamento del potere piuttosto che di libera espressione. Sarà poi, attraverso i temi del sesso, della droga e della cultura pop, che il regista costruirà un immaginario in cui le categorie di genere vengono continuamente sovvertite. Vengono ridefinite le caratteristiche del cinema spagnolo tramite la messa in discussione di alcuni valori ormai radicati: la complicità femminile, elemento portante che spesso mette in scena relazioni solidali tra donne, offrendo un ritratto complesso della donna al

di là dei ruoli tradizionali di madri e mogli; l'indebolimento della mascolinità tradizionale, rappresentata spesso da personaggi vulnerabili; l'affermazione di soggettività queer che ridefiniscono nuove norme di pensiero; e la decostruzione della famiglia tradizionale, fatta di diversità ma anche di amicizia, confronto e vera solidarietà. Infine, viene discussa l'eredità lasciata da Almodóvar: la sua capacità di aprire nuove strade per la rappresentazione della femminilità e della sessualità ha reso la sua opera un riferimento senza precedenti per il cinema, sia in Spagna che nel contesto internazionale, lasciando posto a questioni ancora oggi fortemente dibattute.

In conclusione, il lavoro di tesi non solo mostra l'analisi della produzione artistica di Pedro Almodóvar, ma anche come essa abbia contribuito alla trasformazione sociale, culturale e politica del paese. Rispetto al rigido controllo ideologico del periodo franchista emerge con chiarezza la sua portata innovativa, con la proposta di nuovi ideali di libertà, di emancipazione femminile e di pluralità delle identità sessuali. Tutti gli elementi che il regista utilizza, come ad esempio il carattere grottesco, l'ironia e l'eccesso, contribuiscono alla decostruzione di stereotipi di genere e pensieri conservatori ormai radicati. La rappresentazione di determinate tematiche permette alla società e al pubblico di stimolare un nuovo tipo di riflessione critica, volta alla diffusione di ideali di libertà e di innovazione. Lo studio approfondito delle sue opere evidenzia quali siano stati i cambiamenti più radicali: la rappresentazione di soggettività femminili indipendenti e libere, non più costrette a ruoli di subordinazione e sottomissione; la sessualità trattata in modo esplicito, carattere che per anni la morale cattolica ha tenuto nascosto; la decostruzione della mascolinità tossica che porta alla creazione di un nuovo modello di uomo fragile e vulnerabile; e la famiglia che perde il suo carattere gerarchico e patriarcale che l'aveva contraddistinta per decenni. Un'analisi approfondita è stata dedicata al desiderio inteso come motore narrativo delle sue opere, specialmente quelle dei primi anni Ottanta. Quest'ultimo viene considerato una vera e propria forza dirompente, capace di smantellare i pilastri del patriarcato e le convenzioni sociali. Nello specifico il desiderio femminile diviene il mezzo attraverso cui il regista ridefinisce l'identità della donna e denuncia la repressione degli anni dittatoriali. Tutto ciò dimostra non solo la sua portata artistica, ma anche il ruolo del cinema come strumento capace di smuovere le masse e aprire le porte ad un nuovo modo di vedere le cose. Inoltre, l'eredità di Almodóvar rientra anche nella dimensione nazionale: costruisce un'immagine della Spagna post-franchista all'estero, in cui i riferimenti alla cultura ispanica e la centralità della città di Madrid, diventano documento culturale e testimone delle trasformazioni di un'intera nazione. Infine, è importante sottolineare che il suo cinema è stato uno delle prime testimonianze di coraggio creativo, capace di affrontare le componenti oppressive dell'epoca franchista.

CAPITOLO 1

‘LA RIVOLUZIONE CULTURALE’ NELLA SPAGNA POST-FRANCHISTA

1.1 Contesto storico: la transizione spagnola e la Movida madrileña

La morte del dittatore Francisco Franco, avvenuta il 20 novembre 1975, ha segnato un momento cruciale nella storia contemporanea della Spagna. Come spiega Succio, dopo quasi quarant’anni di dittatura, il paese si ritrovò incredulo a dover fronteggiare una nuova realtà ricca di novità e di diverse sfide da affrontare. Da un lato, vi era quella fetta di popolazione che provava sgomento per la morte del leader. Questi ultimi, appoggiati dal presidente del governo Carlos Arias Navarro, sinceramente colpito dalla situazione, si ritrovarono a dover far fronte ad una nuova realtà, pur rimanendo ancora legati agli ideali che avevano caratterizzato tutto il periodo del regime franchista. Dall’altro invece una buona fetta di spagnoli sembrò provare gioia e speranza per il nuovo panorama sociale, politico e culturale che stava per aprirsi. In realtà più che parlare di speranza si potrebbe parlare di incredulità, come emerge dalle parole di Juan Goytisolo “Ci sono avvenimenti che, a forza di essere attesi, quando alla fine si realizzano perdono ogni impressione di realtà” (in Succio 2012: 125). Con questa affermazione lo scrittore Catalano sottolinea come il sentimento di incredulità bloccasse il desiderio di cambiamento che, il nuovo contesto, sembrava abbracciare.

Al periodo di autarchia e di repressione che ha accompagnato tutti gli anni Quaranta, Franco aveva fatto seguire un periodo nel quale era riuscito a risollevare la Spagna con una campagna volta allo sviluppo economico che si concretizzò però solo alla fine degli anni 50. Nel paese vi era una netta crescita economica accompagnata dall’influenza di nuovi stimoli, nuove idee che ridiedero fiducia a tutta la popolazione. Questa situazione di prosperità però, portò un sentimento che era un perfetto mix di speranza e di paura: da una parte il sollievo da un incubo che stava per finire e dall’altra la

paura del nuovo che piano piano si concretizzava sempre di più, quasi come se gli spagnoli temessero una libertà che fino a quel momento non avevano mai sperimentato. I primi anni dopo la fine del franchismo, quelli che oggi conosciamo come gli anni di Transizione che comunemente si racchiudono nel periodo 1975-1982[1], sono anni di apparente entusiasmo ma conditi di complessità e paure. Quella "mezcla" (Succio, 2012: 125) di sentimenti porta sia ad un timore del vecchio che, a causa dei ferventi estremisti, sembrava a volte poter riemergere, sia alla difficoltà nel cercare di inglobare questo nuovo entusiasmo nella vita di tutti i giorni. Non a caso il processo di democratizzazione non fu per niente semplice, ma al contrario lungo e tortuoso. Si succedettero, intorno alla seconda metà degli anni sessata, diversi compromessi e concessioni che affossarono tutti coloro che speravano in una netta rottura con le tradizioni degli anni passati.

Questa nuova realtà precaria e instabile, si riflette poi anche in campo letterario, il quale vedrà il nascere di un nuovo tipo di letteratura volto al cambiamento e all'abbandono del vecchio. Nel campo editoriale e letterario, non si assisteva più alla pubblicazione di opere di grande spicco qualitativo, in quanto si dava spazio alla grande influenza del panorama Europeo fondato sul mercato e sulla nuova narrativa di best-sellers. Questi anni però costruiscono le fondamenta del cambiamento; per la prima volta dopo l'asfissiante censura politica, vi erano le basi salde per lanciare un tipo di letteratura che potesse finalmente rompere gli schemi tradizionali e dare spazio alla novità. In realtà la censura non esce di scena subito dopo la morte di Franco, ma sarà motivo di dibattito anche negli anni a seguire. Quest'ultima aveva già abbandonato le redini, almeno in parte, con la seconda *Ley de Prensa*, promulgata dal dittatore nel 1966, la quale diminuì il controllo che esercitava sugli scrittori lasciando loro anche un piccolo spazio di autonomia. Paradossalmente, nel periodo successivo alla dittatura, si incolpò la censura di essere, in alcuni casi, troppo assente in quanto con la presa di coscienza della nuova tendenza culturale, gli intellettuali non avevano più quella spinta di creatività data dal nemico comune per cui si aveva il bisogno di sconfiggere l'ideologia franchista.

[1] "Succio sottolinea che l'ascesa del governo del PSOE nel 1982 getta un ponte con la situazione politica esistente al momento del colpo di stato del luglio 1936, rappresentando così l'annullamento della lunga fase franchista e la ricomposizione della struttura democratica all'interno del paese. Ci sono però altre date interpretate dagli storici come simbolicamente indicative del raggiunto consolidamento della democrazia; tra esse ricordiamo le prime elezioni nel giugno 1977, la promulgazione della Costituzione nel dicembre 1978 e il fallimento del tentativo di colpo di stato nel febbraio 1981". (Succio, 2012: 126)

Gli autori spagnoli iniziarono ad entrare sempre di più in contatto con la cultura europea tanto da appassionarsi a generi che, fino a quel momento, non sarebbero mai stati pubblicati, tra cui i romanzi gialli, politici o erotici. Insomma, ciò che caratterizzò il primo post-franchismo fu la fantasia, la completa apertura a quell'ideale di libertà per cui si rifiutava qualsiasi tipo di pregiudizio. Nel momento in cui però la letteratura spicca per creatività si intravedono degli strascichi appartenenti ancora all'ideologia di regime; alcuni intellettuali ritenevano che proprio a causa della perdita di punti di riferimento dovuti all'inizio della democratizzazione, la letteratura aveva perso il suo focus principale. Anche se l'ideale di democrazia è alla base dei valori che si diffondevano all'epoca, ancora una volta spiccavano nomi di autori che facevano della nostalgia per il passato, il tema principale delle loro opere. Questo tipo di letteratura dimostrò un gran successo per un breve periodo, in quanto, il forte desiderio di novità e voglia di dimenticare il passato ebbe la meglio anche nel contesto culturale, portando così ad un cambiamento di valori. Tutta la letteratura dei primi anni dopo la morte di Franco, quindi, fu colma di incertezze: da una parte coloro che ancora facevamo dell'ideologia di regime la propria bandiera, dall'altra quegli scrittori che ancora scossi dai quarant'anni precedenti cercavano di evidenziare tutte le criticità di quel passato, ai loro occhi, tanto atroce. La morte del "Caudillo", nome con cui Franco si identifica e che l'autore sottolinea, ha così riportato la letteratura ad un punto di ripartenza, in cui si cercano basi solide su cui restaurare le nuove fondamenta della letteratura post regime.

Un nuovo scenario si aprì agli inizi degli anni Ottanta – precisamente nell'ottobre del 1982 quando il partito socialista ebbe la meglio nelle elezioni politiche e la fase di democratizzazione era ormai completata – che portò ad un nuovo quadro sociale e politico in piena evoluzione. Vige una nuova volontà di estremizzare ogni tipo di valore nascente e di fare della scrittura uno dei mezzi principali dell'espressione di libertà. Infatti, la così detta movida madrileña, in cui nascono figure di spicco come Pedro Almodóvar, "altro non è che il tentativo di istituzionalizzare culturalmente questo calderone ribollente di energia vitale" (Succio, 2012: 133). Pur essendo difficile individuare con chiarezza, in un contesto così incerto, le caratteristiche della letteratura dell'epoca è comunque possibile identificare alcuni punti focali utili per dare un ordine a questo periodo. Tutto conduce alla postmodernità; i temi principali fondono fantasia e realtà, ma ciò che è più importante è che gli anni Ottanta segnano la fine dell'ideologia tanto radicata fino ad un decennio prima. Come evidenzia Succio, Idealismo e ricerca di un'Identità personale diventano le basi di una letteratura che fino ad ora non era mai stata sperimentata (2012: 135). Alla base del nuovo pensiero anche il concetto di memoria si fa portatore di un bagaglio che conduce la rievocazione di un passato personale che potrebbe dare, una volta per tutte, un significato importante al concetto di esistenza.

1.2 Il nuovo concetto di femminilità e la riscoperta della libertà sessuale nel contesto post-franchista

Negli anni successivi alla dittatura emersero visioni contrastanti sulla posizione della donna nella società: da un lato, chi rimaneva vincolato ad un pensiero di stampo tradizionalista secondo cui la donna era destinata esclusivamente al ruolo di madre e moglie nella sfera domestica; dall'altro, chi vedeva nell'aria di cambiamento seguita alla morte di Franco un'opportunità per superare questi preconcetti (Succio, 2012: 137-138). Gli anni di transizione, infatti, videro le donne a capo di una battaglia di rivendicazione dei propri diritti. Nel 1970 la Sección Femenina[2] aveva organizzato un congresso per analizzare la condizione femminile in Spagna e per cercare di ridefinire il ruolo delle donne in una società sempre più prossima al progresso, pur sempre nel contesto del pensiero unico dittatoriale. Tra i temi discussi figuravano l'istruzione, l'occupazione, la vita sociale, economica e politica. In questa occasione, alcune donne manifestarono un atteggiamento critico sia per le posizioni retrograde di alcuni relatori, sia perché la Sección Femenina, ancora profondamente legata a concezioni tradizionaliste fasciste nei confronti delle donne, aveva stabilito quali tematiche potevano essere oggetto di dibattito e quali risultavano, invece, escluse. Argomenti come aborto, divorzio e contraccettivi restarono inizialmente fuori dall'analisi. Come osserva Elena Díaz Silva (2009), questo evidenzia come, nonostante i segnali di progresso negli anni 70, la società fosse ancora vincolata ad una struttura basata su ideali di tipo maschilista ed affini al regime. Nel corso degli ultimi anni della dittatura la Sección Femenina rappresentò un ostacolo per i movimenti femministi emergenti. Essa, infatti, fu in quanto ritenuta dal Governo, l'unica in grado di "educare" le donne. Sempre seguendo Díaz Silva (2009), la figura di spicco al vertice della Sección Femenina era Pilar Primo de Rivera, la quale si assicurava che le donne fossero inserite nei vari settori della società, in un apparente processo di modernizzazione che, in realtà, mascherava un tentativo di controllo ideologico.

Uno dei temi trattati nel congresso fu l'omosessualità, tema che in questo periodo storico era ritenuto controverso ma costituiva oggetto di dibattito da parte dei movimenti femministi spagnoli. Un gruppo

[2] La Sección Femenina era l'organizzazione femminile del partito falangista spagnolo (Falange Española), attiva dal 1934 al 1977. Sotto la guida di Pilar Primo de Rivera, si occupava dell'educazione delle donne sotto gli ideali del regime franchista, promuovendo un modello femminile basato sull'educazione, la maternità e il servizio domestico. (Richmond, 2004: 257-258)

di lavoro che esaminava le donne lesbiche, le prostitute e le ragazze madri, etichettandole come "Análisis de la situación de la mujer inadaptada y marginada" (in Díaz Silva 2009: 327), giunse alla conclusione che, il lesbismo fosse in aumento a causa di diversi fattori, tra cui l'educazione separata per genere. Grazie proprio alle associazioni femminili e femministe si dimostrò come effettivamente il regime che tanto si mostrava il difensore delle donne, del cambiamento, e promotore dell'uguaglianza, non fosse altro che la prova di un governo che strumentalizzava la questione femminile per preservare la propria egemonia ideologica. Infatti, è a partire dalla morte di Francisco Franco e, dalla scomparsa della Sección Femenina, che la questione femminile inizia ad essere gestita con una relativa autonomia di pensiero.

La transizione segnò una svolta anche in campo letterario. Prima della morte del "Caudillo", poche autrici erano riuscite ad avere una vera e propria voce nel contesto culturale ma a partire da questo momento, la trasformazione delle abitudini degli spagnoli, del loro modo di vedere le cose e di intendere la sessualità, contribuirono inevitabilmente a creare nuove opportunità di libertà anche per il femminile (Succio, 2012: 138).

Sempre secondo quanto osserva Succio (2012), questi anni furono fondamentali per la letteratura scritta da donne: molte giovani scrittrici si soffermarono nell'analisi della nuova concezione di femminilità che stava nascendo in una società sempre più in evoluzione. Per la prima volta, la donna veniva rappresentata non più come un modello imposto dal regime, ma come un individuo complesso, fatto di desideri, emozioni, amori e fragilità. Una figura di spicco in questo panorama fu la catalana Esther Tusquets (1936). Nei suoi romanzi si intrecciano temi differenti: dall'attenzione agli aspetti sociali, all'analisi di un profondo individualismo, che si evidenziano in parole ricche di riflessioni ed evocazioni del passato. Si mescolano temi come amori falliti, una sessualità repressa ed erotismo. Tusquets mostra, forse per la prima volta, la figura di una donna diversa capace di essere la voce delle donne e simbolo di libertà e autodeterminazione. Nel romanzo del 1997, *Con la miel en los labios*, l'autrice ci descrive l'ambiente dell'alta borghesia nei primi anni Settanta, mettendolo in contrasto con un ambiente rivoluzionario e sfarzoso. Al centro della narrazione vi è un amore omosessuale tra due donne, costrette a lottare per far sopravvivere il loro rapporto in un contesto ostile. Attraverso la rievocazione di quegli anni, l'autrice si fa portavoce di valori contrastanti, contrapponendo la Spagna esausta del franchismo alla nuova realtà che si stava delineando. Accanto a Tusquets, altre scrittrici come Rosa Montero e Montserrat Roig diventano promotrici di temi altrettanto importanti nel quadro sociale. I loro personaggi femminili vivono, sia a livello collettivo che personale, i traumi degli anni della transizione. I temi centrali sono sempre la sessualità, di grande importanza nel femminismo, ma anche rivolte studentesche e tensioni sociali nate come contrasto al franchismo.

Questo quadro restituisce l'impressione di un periodo storico complesso, segnato dall'evoluzione e dalla lotta per l'emancipazione femminile. La transizione dalla dittatura franchista alla democrazia non fu solo un cambiamento politico, ma anche un momento cruciale per la trasformazione della società spagnola, in cui le donne e le soggettività sesso dissidenti rivendicarono con forza un ruolo nuovo e autonomo. Attraverso il dibattito pubblico, la letteratura e l'attivismo, i movimenti femministi e queer riuscirono a scardinare le rigide strutture imposte dal regime, aprendo la strada a un nuovo modo di concepire l'identità femminile.

1.3 Pedro Almodóvar: caratteristiche e peculiarità di una traiettoria artistica nata con il Destape

In parallelo al processo di trasformazione sociale e culturale della Spagna post-franchista, si comincia ad intravedere una visione post-moderna che si sviluppa in quello che è stato definito il fenomeno della Movida madrileña (Escudero, 1998:147). Come sottolinea Javier Escudero, la Movida è considerata un fenomeno sociale e culturale che ha avuto luogo a Madrid nel periodo tra il 1977 e il 1983 circa. Gli studi su di essa tendono a concentrarsi più sulle manifestazioni artistiche che su quelle sociali, promuovendo l'esaltazione di generi marginali in una ricerca continua di nuove forme espressive nell'arte, nel cinema e nella moda (1998:147).

In questo nuovo contesto inizia a prendere forma la traiettoria artistica del regista Pedro Almodóvar che diventa rapidamente una delle figure più emblematiche della Spagna degli anni Settanta. Le sue opere nascono dalle tensioni e dall'ambiguità del periodo della *Transición* e si distinguono per elementi peculiari in netto contrasto con gli ideali del regime. Esse esprimono una ribellione ai codici culturali tradizionali e privilegiano valori del tutto antitetici rispetto al passato, come l'esaltazione dell'effimero, del piacere e della trasgressione (Escudero, 1998:148). Secondo il critico Subirats, questo periodo storico mette in evidenza una chiara dualità nelle espressioni artistiche: da un lato, una forte componente edonistica; dall'altro una visione disillusa frutto del *desencanto* politico e sociale. È come se l'esaltazione di uno stile di vita incentrato su musica, alcol, droghe e sesso finisse per generare una gioventù che vede in questa mondanità l'unica via di fuga possibile[3] (in Escudero

[3] Victor Fuentes evidenzia come gli eccessi di droga, alcol e sesso nei film di Pedro Almodóvar hanno un ruolo ben definito ed importante per celebrare l'abbandono della storia spagnola, impregnata di convenzioni sociali e morali tradizionaliste, ed abbracciare "il presente del desiderio e del piacere". (in Escudero 1998: 158)

1998: 148-149). Per compiere un'analisi dettagliata del nuovo movimento nascente, e dell'edonismo che lo caratterizza, è importante delineare il ruolo svolto dalle droghe. Nei primi anni della transizione, vengono continuamente esaltate queste sostanze come mezzo per ottenere il divertimento ma anche come strumento per raggiungere uno stato di piacere che oscilla tra mentale e corporeo. Se prima delle morte di Franco, l'uso della droga era praticamente nullo, ora, invece, si stava assistendo a una normalizzazione senza precedenti dell'uso di sostanze stupefacenti. Come afferma Juan Carlos Usó, dopo la morte del dittatore: "La euforia disparó los niveles de consumo de drogas, al tiempo que se propiciaba una imagen cultural positiva de las mismas" (in Escudero 1998: 149).

Di conseguenza, Almodóvar nei suoi primi film, come *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), ci mostra storie popolate da personaggi trasgressivi, spesso emarginati, tossicodipendenti e con identità sessuale in evoluzione che, nella maggior parte dei casi, vivono in posizioni marginali. Così come i personaggi di Almodóvar, anche in campo letterario compaiono figure che riflettono chiaramente la costante ricerca vitale che la Movida, come nuovo fenomeno sociale, metteva in luce (Escudero, 1998: 147). Una delle autrici che assume un ruolo particolarmente rilevante è Rosa Montero che, come il regista spagnolo, costruisce storie di personaggi in continua evoluzione. Come evidenzia Escudero, il romanzo della scrittrice *Te trataré como a una reina* (1983) coglie perfettamente la tensione della spagna durante la transizione. L'autrice descrive una società che vive in bilico tra valori ancora legati ad un pensiero conservatore - come la concezione patriarcale della donna ancorata alla dimensione domestica - e una continua lotta per la libertà, emancipazione e il desiderio di sovvertire le strutture politiche, sociali e morali che fino ad ora avevano dominato la realtà spagnola (1998:151). Come lei stessa sottolinea nel suo saggio del 1993, *España: el vértigo de Cenicienta*:

> estamos viviendo en un hiato entre la sociedad tradicional y la posindustrial, en una tierra de nadie que, por el momento, tiene lo peor de ambos mundos (24) … estamos hoy, instalados en el vértigo y la depresión, a medio camino de la modernidad y la tradición, de la tribu y de Europa, del todo y la nada (28). (in Escudero 1998: 151).

La studiosa Elena Gascón Vera, inoltre, mette a confronto i primi romanzi di Montero con i primi film di Almodóvar, sottolineando come entrambi gli autori, "simboli della Madrid e della Società spagnola" mettono in discussione la tradizione letteraria e culturale (in Escudero 1998: 153). In

entrambi i casi, si affrontano tematiche come l'attacco della donna all'uomo, l'assenza di valori religiosi e ideologici, la derisione di figure autoritarie e il rimando, spesso esplicito, ad argomenti che precedentemente erano stati considerati tabù, come ad esempio la sessualità. Nella sua filmografia, infatti, Almodóvar dà voce a soggettività tradizionalmente messe da parte: donne casalinghe represse, omosessuali, travestiti, prostitute, personaggi che fino ad ora non avevano trovato spazio in nessun tipo di arte. Secondo alcuni studiosi, tutti questi elementi rappresentano un superamento delle convenzioni sociali impregnate di conservatorismo, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione della donna, che tenta in tutti i modi di ribellarsi ad ogni forma di patriarcato imposto. Tuttavia, Escudero mette in discussione la reale portata femminista di queste opere: molte delle protagoniste femminili, se pur apparentemente emancipate, finiscono per restare intrappolate nell'eteronormatività o nella solitudine (1998: 154-156).

Negli anni 80 la Movida, sotto l'influenza di alcuni intellettuali, si trasformò in un movimento estetico e culturale. L'esaltazione dell'edonismo si diffuse, in seguito, anche in altri ambiti sociali e in altre città, favorito dall'euforia seguita dal fallito colpo di stato del 1983 e dall'enorme visibilità mediatica che accompagnò questo nuovo boom vitale della Madrid di quegli anni. Tale vitalità venne infatti sfruttata dal governo de PSOE per promuovere un'immagine di una Spagna innovativa ed aperta al cambiamento. Tuttavia, con il tempo, ciò portò ad una crescente commercializzazione del movimento, tanto da allontanarlo dalle sue origini marginali e ribelli (Escudero, 1998: 149-150). Fu lo stesso Almodóvar a aderire all'internazionalizzazione della movida, segnando un passaggio dalla marginalità e trasgressività dei personaggi, ad una stilizzazione degli stessi. Questo nuovo approccio si nota soprattutto nel film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) in cui si assiste al passaggio da protagonisti emarginati, come prostitute e casalinghe, a figure più altolocate come attrici e avvocati (Escudero, 1998: 156).

Nonostante queste critiche, è impossibile negare che Pedro Almodóvar abbia ridefinito il cinema spagnolo. Sebbene le sue opere mostrino talvolta la difficoltà nel superare alcune circostanze sociali ancora fortemente radicate, esse offrono una visione a trecentosessanta gradi del desiderio di sradicare le convenzioni di una Spagna ormai in via di sviluppo. Allo stesso tempo restituiscono quella sensazione di smarrimento che caratterizzavano la vita degli spagnoli all'inizio degli anni Ottanta (Escudero 1998: 156). Il regista, infine, incarna il volto emblematico della Movida madrileña, rappresentando un'assoluta novità nell'inversione dei valori tradizionali di perfezione. Anche con tutte le sue contraddizioni, la sua filmografia costituisce un potente strumento di rottura rispetto al passato autoritario, ma anche la testimonianza di una Spagna – e, in particolare, di una Madrid – profondamente rivoluzionaria e fatta di eccessi, entusiasmi, desideri ma molto spesso anche di

frustrazione. È proprio la dualità tra festa e tragedia, come la definisce Escudero, che caratterizza l'essenza del nuovo movimento culturale che definiamo Movida (1998:152).

La presente ricerca nasce dall'esigenza di approfondire la posizione del cinema almodovariano, il quale si configura come un ponte tra i valori di una Spagna ancora legata a ideali conservatori e il forte desiderio di libertà ed emancipazione. Dopo anni di censura e di rigido controllo ideologico, la Movida si afferma come promotrice ufficiale di una libertà fino ad allora inimmaginabile, segnando l'inizio di un'epoca di completa rinascita. Un fenomeno che, come sottolinea Escudero, riesce a mettere in luce nuove forme di arte e di espressione, riflesso di un edonismo smisurato fatto di eccessi e trasgressività. Come analizza lo studioso, dietro la frenesia di una vita mondana si cela un velo di tragicità, di una generazione che sfoga le proprie frustrazioni attraverso un vitalismo sfrenato. L'analisi effettuata mi ha permesso di comprendere come Almodóvar non si limiti a rappresentare questo spirito misto di festa e tragedia, ma ne diventi interprete e promotore, trasformando l'energia trasgressiva e liberatoria della Movida in una vera e propria forma d'arte. Le sue opere danno vita a personalità forti e anticonformiste, in un universo popolato da identità fluide e personaggi in continua sfida con i valori di un passato conservatore e tradizionalista. Questa scelta rappresenta la voglia di voler valorizzare ideali che fino a quel momento erano in silenzio ma che ora, più che mai, rivendicano la propria libertà.

Da questo studio si evince che, la grandezza cinematografica del regista spagnolo risiede proprio in questo: nel rappresentare soggettività che siano simbolo di una lotta a lungo repressa e che, per la prima volta, trova spazio e visibilità. Una lotta per abbattere stereotipi e valorizzare un'autodeterminazione che fino agli inizi degli anni Ottanta era stata solamente un sogno irrealizzabile. Inoltre, il regista, mette in scena un mondo femminile che tenta di ribaltare i ruoli: se durante la dittatura la donna era raffigurata come madre devota e moglie sottomessa, le sue protagoniste sono indipendenti, sensuali e trasgressive. Pur condividendo con Escudero l'osservazione sull'apparente emancipazione che talvolta ricade in dinamiche etero normative, ritengo fondamentale evidenziare la portata innovativa del suo cinema, in cui la donna, per la prima volta, si afferma come figura centrale, capace di sfidare i valori tradizionali. Ancora oggi, in un'epoca segnata da grandi progressi ma non priva di contraddizioni, Almodóvar continua a proporre un cinema che sfida le convenzioni e stimola una riflessione critica sull'identità, il desiderio e la libertà.

CAPITOLO 2

IL DESIDERIO COME MOTORE NARRATIVO NELLE OPERE DI ALMODÓVAR

2.1 Introduzione a *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* e *Fuego en las entrañas* come rappresentanza della fase iniziale del regista

Il debutto cinematografico di Pedro Almodóvar con il film *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* (1980) e l'esordio letterario del romanzo breve *Fuego en las entrañas* (1981) rappresentano una fase cruciale nella definizione artistica del regista spagnolo. Entrambe le opere nascono nel contesto ormai consolidato della Movida madrileña, ponendo al centro il desiderio femminile e la figura della donna emancipata e libera. Il panorama culturale e artistico durante il franchismo - dalla fine degli anni Trenta alla fine degli anni Settanta - era strettamente legato alla censura imposta dal regime, che vietava ogni atteggiamento ritenuto immorale. Erano proibiti riferimenti a prostituzione, omosessualità, travestimento, adulterio, aborto o qualunque tema in contrasto con i valori cattolici su cui si fondavano i criteri censori. Tale repressione portò progressivamente ad una Spagna svuotata di libertà artistica, letteraria e cinematografica (Arroyo Fernández, 2011: 140). In questo scenario, la Movida diventa uno dei pilastri delle opere almodovariane, creando una rete di riferimenti che fanno luce sulla sua centralità. João Eduardo Hidalgo evidenzia come tale fenomeno diede vita a una Spagna più moderna e aperta alle innovazioni, con Madrid come capitale fulcro di questi ideali. La città, particolarmente segnata dalla dittatura in quanto sede del potere centrale, viene descritta dallo studioso come più pronta ad accogliere la modernità (in Aragão 2022: 141). La stessa espressione *Movida*, come afferma lo stesso Almodóvar, riuniva le persone di Madrid impegnate a produrre "cose molto moderne in ambito culturale" (Aragão, 2022: 141). L'interpretazione del regista viene riconfermata successivamente dallo studioso Hidalgo, definendo questo fenomeno come erede diretto della Pop art inglese e americana e collocando la città spagnola tra le capitali più avanguardistiche

del momento. Ed è proprio da questa cornice che prende forma la traiettoria artistica di Pedro Almodóvar, presto divenuto figura simbolo di questa nuova ondata di novità. L'autore francese Jean-Max Méjan descrive il contesto da cui emerge il cineasta con queste parole:

> [...] estamos hablando innegablemente de España. Las primeras películas de Pedro Almodóvar nos presentan una España pasada por el tamiz de la movida, un tanto underground, voluntariamente excesiva y provocadora, en una palabra: trash. Y, sin embargo, aparece representada en todo el esplendor de su colorido y de su lengua, a menudo vulgar y sin rodeos. (in Aragao 2022: 143)

La Movida, quindi, coinvolse diversi ambiti della vita culturale del Paese; dall'arte alla letteratura, dalla cinematografia alla moda. In un'intervista, Almodóvar evidenzia come da quel momento in poi la Spagna non avesse più paura di essere libera e provocatoria (Aragão, 2022: 142).
In questo contesto storico, come già riportato, nascono le sue prime opere: dapprima *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* capolavoro cinematografico del 1980 e, nell'anno seguente *Fuego en las entrañas* che rappresenta il suo ingresso nel campo letterario. In entrambe, la rappresentazione del desiderio femminile diventa motore della poetica almodovariana: la donna non è più rilegata al silenzio e alla repressione, ma si afferma come simbolo di emancipazione e di rottura delle convenzioni sociali e sessuali che avevano dominato il periodo precedente. Come osserva María Dolores Arroyo Fernández, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* "abre el ciclo de transgresiones a la norma de narrar y de actuar, en el contexto madrileño de la etapa de la Transición a la Democracia" (Arroyo Fernández, 2011: 257). Il lungometraggio non è quindi soltanto il manifesto di una società in trasformazione, ma inaugura una nuova fase del cinema spagnolo. La forza innovativa del film risiede nella presenza di personaggi che inscenano ruoli provocatori e sentimentali, ricchi di elementi trasgressivi, culturali ed artistici lontani dal convenzionale. Esso diviene quindi un documento che, attraverso le immagini, testimonia una città in piena trasformazione sociale, sessuale e culturale. Le tre protagoniste, Pepi, Luci e Bom, incarnano modelli di femminilità alternativi ai canoni della dittatura: donne che si emancipano, escono dall'eteronormatività e non esitano a mostrare il lato provocatorio dei loro amori e delle loro passioni. Il regista tramite un'ironia, spesso portata all'estremo, cerca di addentrarsi in modo più naturale possibile in quella che è l'intimità femminile cercando di scardinare il mito della donna angelica e asessuata (2011: 266).
Pepi è indipendente e creativa, Luci si emancipa da una situazione di casalinga sottomessa attraverso una relazione lesbica sadomasochista, mentre Bom, cantante in un gruppo musicale, incarna lo spirito

punk e androgino, mettendo in discussione le categorie di genere. Nella descrizione del masochismo il regista ricorre all'ironia: attraverso l'esagerazione riesce a trasformare la violenza in parodia, neutralizzandone l'aspetto più brutale (Arroyo Fernández, 2011:268). Come sottolinea Arroyo Fernández "lo phroibido toma carta de naturalidad burlesca: sexo y violencia se fusionan" (2011: 267), evidenziando come Almodóvar utilizzi l'eccesso per ribaltare le convenzioni e smontare i tabù sessuali. Questo film assume quindi un carattere ironico e grottesco restituendo alle nuove generazioni libertà e autonomia e conferendo al corpo femminile un linguaggio di potere (Arroyo Fernández, 2011:271).

Come nel film anche nel romanzo il desiderio femminile diventa forma di ribellione e di affermazione. Quest'opera, insieme a *Patty Diphusa*, fu il primo debutto letterario di Almodóvar, dopo essersi già affermato come regista e sceneggiatore. Il libro, suddiviso in capitoli che inizialmente presentano i personaggi singolarmente per poi intrecciarne le vicende, racconta la storia di un'epidemia sessuale che colpì Madrid a causa di un tentativo di vendetta da parte di un imprenditore cinese Chu Ming, nei confronti delle sue cinque ex mogli. Il nucleo narrativo è "il fuoco nelle viscere" che investe tutte le donne della capitale (Aragão, 2022: 145) Uno dei temi più importanti, se non il principale, è il desiderio, filo conduttore della storia che collega i personaggi. Nel romanzo, come nel film, esso viene esasperato attraverso un linguaggio grottesco e un'ironia pungente. Il desiderio, in questo caso, è incontrollabile: può essere represso ma comunque resta un tratto istintivo dell'essere umano. In *fuego en las entrañas* Almodóvar mostra il lato più selvaggio dei personaggi: attraverso la sostanza introdotta negli assorbenti prodotti dall'azienda di Chu Ming, l'istinto sessuale diventa lo strumento che smonta convenzioni, tabù e valori consolidati fino a quel momento storico (Aragão, 2022: 151)

La somiglianza tematica e strutturale tra film e romanzo dimostra come la fase iniziale di Almodóvar sia caratterizzata da un progetto coerente: mettere in discussione le convenzioni attraverso il desiderio femminile, rappresentato come mezzo di emancipazione e libertà sia sessuale che sociale. In questa ricerca si analizza come sia *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* sia *Fuego en las entrañas* rappresentino una sessualità che diventa un linguaggio capace di sovvertire i ruoli imposti e di ridicolizzare il moralismo tradizionale. Al fine di ciò è significativo citare, a mio avviso, le parole di colei che ha fatto della poetica almodovariana il suo principale oggetto di studio: Arroyo Fernández afferma che "[…] este film contribuyó por su popularidad a la inauguración de la demanda de una mayor libertad sexual" (2011: 271).

Da quanto esposto emerge che le due opere, pur appartenendo a media diversi, possono essere lette come complementari: l'opera cinematografica inaugura visivamente la ribellione culturale e sessuale che era in atto durante la Movida, mentre il romanzo ne offre la versione letteraria, ugualmente

liberatoria e provocatoria. L'idea di desiderio femminile e di donna subordinata al patriarcato viene per la prima volta scardinata, offrendo al pubblico spagnolo un linguaggio nuovo e inedito.
Appare evidente che tali opere costituiscono un manifesto della fase giovanile del regista, e al tempo stesso, un modello per una generazione ormai incapace di rimanere in silenzio e decisa a rompere con il tradizionalismo opprimente della cultura precedente, una gioventù che ormai lotta solo al grido di libertà.

2.2 *Fuego en las entrañas*: il corpo femminile come simbolo di potere

Il romanzo *Fuego en las entrañas*, pubblicato nel 1981, segna l'esordio letterario di Pedro Almodóvar e rappresenta un momento cruciale della sua traiettoria artistica. L'opera nasce quasi a ridosso del suo primo lungometraggio cinematografico *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*, uscito nelle sale solamente un anno prima. Entrambe le produzioni condividono lo stesso spirito trasgressivo e provocatorio, espresso sia nelle vicende narrate sia attraverso la stravaganza dei personaggi (Aragão, 2022: 150). Il titolo stesso, "fuoco nelle viscere", assume un valore altamente simbolico: richiama la dimensione carnale, istintiva e sessuale che caratterizza tutte le donne di Madrid, indicando da subito la centralità del desiderio come motore narrativo (Aragão, 2022: 145). Il corpo femminile represso e controllato dal regime franchista trova in questo testo, un riscatto letterario senza precedenti. Come illustrato in precedenza, e come ribadisce Aragão, il regime aveva imposto una rigida censura che escludeva qualsiasi riferimento a tematiche considerate immorali rendendo il corpo femminile un oggetto costantemente sorvegliato (2022:140). In *fuego en las entrañas*, questa condizione viene completamente ribaltata: il desiderio non si limita alla dimensione sessuale innescata dalla sostanza contenuta negli assorbenti, ma è anche simbolo della volontà di voler sovvertire tutti gli aspetti tossici del passato che vedeva la donna relegata e sottomessa al dominio maschile. Le protagoniste del romanzo sono donne che, attraverso il desiderio e il piacere, esprimono una forma di ribellione contro i modelli patriarcali e la morale cattolica ereditata dalla dittatura.
La trama ruota attorno alla vendetta dell'imprenditore cinese Chu Ming che, dopo essere stato lasciato dalle sue cinque mogli, decide di contaminare gli assorbenti - prodotti dalla sua azienda – con una sostanza capace di scatenare un'epidemia sessuale in tutta Madrid. La città viene così travolta da un'irrefrenabile ondata di desiderio che colpisce le donne (Aragão, 2022: 145). L'intento vendicativo dell'imprenditore si trasforma paradossalmente in un trampolino di lancio per evidenziare ancora più nettamente l'emancipazione collettiva delle donne. Il "fuoco nelle viscere" diventa il segno di un'energia femminile che sfugge al controllo patriarcale, diffondendosi come un virus contagioso - in senso positivo - capace di destabilizzare l'ordine sociale tanto caro al regime. In questo contesto,

un ruolo fondamentale lo rivestono le cinque mogli di Ming, protagoniste del romanzo. Tutte scelgono di abbandonare il magnate cinese per ragioni relazionali diverse: la prima, stanca di una relazione ormai logorata; la seconda, di indole cinica, fuggita con il suo amante; la terza esausta dal suo lavoro; la quarta, attivamente coinvolta nei movimenti femministi, in seguito a un litigio coinciso con una manifestazione di fronte alla fabbrica; e infine l'ultima, Raimunda, figura centrale e unica a non indossare gli assorbenti contaminati, che decide di interrompere la relazione con Ming perché insoddisfatta e di proseguire la sua vita sentimentale con Julio. Ciò che le accomuna è una forte personalità che le distingue e le allontana dall'immagine tradizionale della donna sottomessa all'uomo. Il filo conduttore che unisce le cinque donne – Katy, Mara, Lupe, Diana e Raiumunda - è la volontà di ribellarsi ai canoni patriarcali imposti. Questa scaltrezza femminile emerge chiaramente nelle vicende narrate; come sottolinea lo stesso Almodóvar, che le descrive con le seguenti parole:

> Todas las presentes desbordaban personalidad. Desde que habían abandonado a Ming no habían perdido tiempo, y eso saltaba a la vista. En una fiesta nadie se hubiera aburrido con ellas. (Almodóvar in Aragão 2022: 147)

Ognuna di esse incarna una diversa declinazione del femminile e rappresenta, tramite una spiccata personalità, una modalità di ribellione attraverso il corpo. Particolarmente significativa è la figura di Raiumunda, che non cede al vortice del desiderio sessuale: durante la lettura del testamento, dopo la morte di Ming, sceglie infatti di leggere il diario del suo ex marito per scoprirne i suoi segreti e rifiuta di indossare gli assorbenti contaminati. Tuttavia, anche le altre quattro donne, pur colpite dall'epidemia, dimostrano la stessa determinazione, scegliendo destini insoliti pur di non soccombere alla volontà di Ming (Aragão, 2022: 145-147). L'opera ribalta così l'immaginario del corpo femminile imposto dal franchismo e lo trasforma in simbolo di ribellione e di potere. Attraverso il desiderio, rappresentato in chiave grottesca e parodica, Almodóvar inaugura una nuova visione della sessualità: non più oggetto di repressione, ma linguaggio di emancipazione. Il corpo femminile diventa un punto di rottura dei tabù, segnando un passaggio fondamentale nella poetica almodovariana e nella rappresentazione della Spagna post-franchista.

Uno degli aspetti più significativi della scrittura del cineasta spagnolo in *Fuego en las entrañas* è luso della materia grottesca che risiede nella descrizione dei personaggi. Essi si configurano come un perfetto mix di eccesso, comicità e ironia, spesso portati all'esasperazione. Come osserva Aragão, Almodóvar ricorre a "descrições físicas e psicológicas de forma engraçada e sem pudores sexuais, além de mencionar aspectos curiosos, atípicos, referentes à personalidade, ao físico e ao modo de

vida dos personagens" ovvero a descrizioni fisiche e psicologiche eccessivamente divertenti, che alludono fortemente alla sfera sessuale (2022: 147). Tale procedimento conferisce alla narrazione una dimensione grottesca che rompe le convenzioni tradizionali. Il caso di Isidira, prozia di Raimunda, è emblematico: a settant'anni rifiuta di riconoscere i segni della vecchiaia che incombono e viene descritta, anche da Almodóvar stesso, come prima ingannatrice di sé stessa (Aragão, 2022: 147). L'esagerazione del suo narcisismo si esprime attraverso un linguaggio diretto, spesso incentrato sull'aspetto fisico, come nella dichiarazione:

> Si vieras las miradas que me echa el señor aquí, aquí y aquí – señaló culo, teta y entrepierna –. El otro día, en el ascensor, el hijo de los Ortega me pasó con la bragueta por los muslos, fingiendo que se chocaba conmigo. Tengo ganas de tener 100 años, para que los hombres me dejen en paz. (Almodóvar in Aragão 2022: 148)

L'ossessione sul desiderio, e la sua convinzione produce un effetto comico-grottesco: tramite il suo comportamento estremizzato, il regista mette in risalto i tratti peculiari di questo personaggio. Allo stesso modo anche il personaggio di Eulalia viene costruito attraverso un narcisismo esasperato; tuttavia, la sua indifferenza di fronte alla violenza sessuale del marito nei confronti di Raimunda produce una scena di alienazione quasi disturbante: "Eulalia no dijo nada, pero no debió gustarle nada el espectáculo" (Almodóvar in Aragão 2022: 148). In questo caso, il suo eccesso di cura di sé è così esasperato da avere un totale distacco dalla realtà, generando un comportamento paradossale. La materia grottesca si manifesta anche nei personaggi secondari, come Máximo Gomez e Paco llarondo, la cui descrizione rimanda ad un'immagine volutamente caricaturali: "cara de queso de bola", "delgadez calavérica", "nariz descomunal", "ojos a punto de desorbitarse" (in Aragão 2022: 149). Anche Chu Ming, figura principale del romanzo, incarna un'esistenza segnata dai fallimenti e da una vendetta assurda: la diffusione di una sostanza capace di scatenare un'epidemia di desiderio che travolge tutta la città. Proprio questa vendetta assurda e parodica diviene il filo conduttore di una narrazione completamente volta alla commedia (Aragão, 2022: 149).

L'elemento del desiderio, trattato in maniera esagerata e caricaturale, rappresenta il nucleo che accomuna tutte le figure eccentriche del romanzo. Quando l'epidemia sessuale invade la città tutte le donne vengono mosse da un desiderio irrefrenabile, tanto da non riuscire più a controllare l'istinto, al punto che "qualsiasi uomo nelle vicinanze diventava un bersaglio" (Aragão, 2022: 151). Questa forza incontrollabile assume un valore parodico, e allo stesso tempo, funge da denuncia dei tabù culturali e delle convinzioni obsolete. In questa cornice, Raimunda è l'unica che riesce a sfuggire

all'epidemia e riesce a ribadire con fermezza, la propria indipendenza e il distacco dal dominio maschile. La lotta di Raimunda e il carattere grottesco della storia, conferiscono al romanzo un perfetto tono di autoaffermazione e libertà femminile (Aragão, 2022: 147). In conclusione, la dimensione parodica del testo mette in luce la centralità del tema del desiderio e la complessità identitaria dei personaggi, anticipando così un tratto caratteristico della futura produzione cinematografica di Pedro Almodóvar.

2.3 *Pepi, luci, Bom y otras chicas del montón:* tre donne 'liberate'

Il film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), primo lungometraggio di Pedro Almodóvar, rappresenta un'opera fondamentale per comprendere la poetica del regista, in particolare la centralità della rappresentazione femminile come desiderio, trasgressione, emancipazione e libertà. Come osserva la studiosa María Dolores Arroyo Fernández, questo film "abre el ciclo de trasgresiones a la norma de narrar y de actuar, en el contexto madrileño de la etapa de la Transición a la Democracia" (2011: 257). La pellicola nasce infatti nel contesto della Movida, epoca segnata da profonde trasformazioni sociali, politiche e culturali, in cui le donne iniziano ad emanciparsi dagli stereotipi di genere tradizionali. Almodóvar, anche in questo caso, combina nel film elementi grotteschi e sperimenta nuovi generi, rompendo così i codici narrativi convenzionali. Si parla di un ambiente culturale postmoderno in cui arte, musica e cinema si mescolano al fine di adattarsi ad una società che apre le porte ad un'epoca creativa ed esuberante. È in questo contesto che il regista spagnolo dà vita a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón,* perfetto mix di generi: kitsch, arte e musica, conquistando un pubblico per lo più composto da giovani pronti ad inneggiare a questa nuova fonte di libertà espressiva (Arroyo Fernández, 2011: 260-261). È proprio in questo contesto che emergono le tre figure principali – Pepi, Luci e Bom – le quali incarnano, in modo diverso, archetipi di desiderio e libertà femminile. Almodóvar ci apre le porte di un mondo femminile nuovo, ed è proprio l'elemento ironico che ci permette di delineare i nuovi aspetti della donna libera e indipendente (Arroyo Fernández, 2011: 265). Il presente lavoro si focalizza, infatti, su un'attenta analisi di ciascuno dei personaggi femminili del film, per comprendere quali siano effettivamente gli elementi innovativi della poetica almodovariana e quali, di conseguenza, gli aspetti che fungono da denuncia sociale.

Per prima troviamo Pepi: la sua vicenda prende avvio da un atto di violenza da parte di un poliziotto, che diventa il punto di partenza per una trama di rivalsa e ribellione. La sua vendetta non si consuma solo come rivalsa personale, ma diventa una metafora più ampia nei confronti dell'autorità maschile e delle convenzioni sociali. Pepi lavora in un'agenzia pubblicitaria e crea spot ironici, come quelli delle "Bragas Ponte", biancheria femminile che serve a scopi parodici e sessualmente provocanti.

Attraverso il suo lavoro, il film "desmitifica, desde la prespectiva de Almodóvar, todo lo relacionado con la sexualidad y secreciones de la mujer; temas íntimos vividos tradicionalmente con distanciamiento, por feos y desagradables" (Arroyo Fernández, 2011: 262). Il regista cerca dunque di addentrarsi il più possibile nell'intimità delle questioni femminili, lanciando un messaggio chiaro: tentare di sradicare i tabù legati alla figura della donna, affrontando questi temi nel modo più naturale possibile tramite l'uso dell'ironia (Arroyo Fernández, 2011: 266). Pepi incarna così la figura di una donna indipendente, creativa e trasgressiva, capace di rovesciare, in chiave ironica, i tabù legati al corpo femminile. Nella dinamica del trio, Pepi assume inoltre un ruolo di equilibrio e mediazione tra i personaggi, soprattutto quelli di Luci e Bom (Arroyo Fernández, 2011: 268).

Accanto a Pepi, Bom, cantante di un gruppo punk, giovane ribelle, caratterizzata da atteggiamenti mascolini, rappresenta una femminilità anticonvenzionale in contrasto con quella imposta dal regime. Tuttavia, dietro questa maschera di donna forte e indipendente si cela una figura fragile, stanca della vita che conduceva, volenterosa di cambiare la propria routine, e capace di rivelare desideri contrastanti: "La Bom tan indipendiente, masculina y tan afectiva después de la marcha de Luci se siente sola, desprotegida, y desea llevar una vida más 'normal'" (Arroyo Fernández, 2011: 268). Stanca della droga, della musica punk e dell'ambiente caotico, Bom confessa a Pepi il suo disagio e il suo desiderio di cambiare vita, dichiarandole anche le sue inclinazioni sessuali verso le donne più giovani. Una dei punti del film più significativi da prendere in analisi è il passaggio simbolico dal punk al bolero, un genere musicale che presenta una grande affinità con il suo stato emotivo: malinconico, triste e in costante ricerca di amore (Arroyo Fernández, 2011: 268). Il personaggio di Bom si lega quindi alla questione della rappresentazione del soggetto lesbico nel cinema spagnolo[4],

[4] Come osserva Iván Gómez Beltrán durante la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, fino alla morte di Franco, la soggettività lesbica veniva rappresentata adeguandosi alle norme del regime. Principalmente la sua immagine veniva utilizzata per soddisfare le fantasie del pubblico eterosessuale e veniva associata alla malvagità e alla depravazione. In tutti i film, fino agli anni Settanta, l'omosessualità femminile veniva oggettivata per adattarsi ai canoni del maschilismo tossico. Non a caso ogni trama era destinata ad avere un finale tragico in cui la donna lesbica veniva sempre sottomessa al dominio maschile. In realtà tutto avveniva per fini propagandistici, per incrementare sempre di più il pensiero per cui l'omosessualità fosse un concetto immorale.

Tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta, grazie ai movimenti femministi, il cinema inizia sempre di più ad inserire soggetti lesbici nelle trame; infatti, in questi anni si producono opere cinematografiche che surclassano gli stereotipi. È poi negli anni Ottanta e Novanta che si afferma effettivamente la svolta dell'identità femminile (2017: 32-33)

incarnando non solo la ribellione, ma anche un desiderio rivolto ad altre donne. Il rapporto lesbo-sadomasochista viene quindi rappresentato senza pregiudizi, contribuendo a tracciare i primi segni di visibilità lesbica nel cinema spagnolo contemporaneo (Arroyo Fernández, 2011: 269).

Infine, Luci. Il suo personaggio incarna un archetipo femminile opposto rispetto alle altre protagoniste. Presentata inizialmente come donna quarantenne, moglie di un poliziotto, apparentemente sottomessa, in realtà si rivela essere "la más perversa" (Arroyo Fernández, 2011: 266). La sua attrazione verso il masochismo la porta a desiderare e a cercare il maltrattamento da parte del marito; come osserva Cruz, "en Pepi, Luci, Bom… (1980), el personaje de Luci se pasa toda la película anhelando una pareja que la maltrate y se muestra feliz cuando finalmente su marido policía le da una paliza brutal" (in Arroyo Fernández 2011: 268). Luci diventa così una figura paradossale: vittima e complice, moglie e amante, che ricerca la violenza come forma distorta del desiderio. Questo tratto del masochismo in chiave ironica rivela la capacità del film di parlare del reale attraverso l'esagerazione, rendendolo uno strumento di critica sociale e culturale. La figura di Luci rappresenta quindi, un nodo cruciale per comprendere non soltanto lo sviluppo dell'opera, ma anche il valore simbolico in relazione al contesto storico della Transizione spagnola. Come ricordato, Luci appare come una casalinga repressa, moglie di un poliziotto violento e autoritario – lo stesso che abusa di Pepi all'inizio del film - incarnando così il simbolo della Spagna conservatrice e patriarcale, incapace di rinnovarsi anche dopo la fine del franchismo. L'irruzione di Pepi e Bom nella sua vita sembra innescare un processo di liberazione: il suo desiderio represso si manifesta attraverso un rapporto lesbo-masochista con la giovane cantante punk Bom. In questa epifania Luci sembra aver attivato un processo di liberazione che mette in crisi i canoni tradizionali di femminilità e della vita domestica. Jordi Costa definisce quest'opera "un film dell'orrore che non sa di esserlo" e uno degli obbiettivi di questo studio è proprio capire perché un film apparentemente comico, possa, in realtà, restituirci la rappresentazione di una Spagna ancora scossa dal regime. La liberazione di Luci, infatti, non si compie davvero: il ritorno del marito e la brutale aggressione che subisce la riportano all'origine, reinserendola in un sistema di violenza e sottomissione. Una delle scene più emblematiche è quella dell'ospedale, che offre un'immagine estremamente simbolica: Luci si mostra fredda nei confronti delle sue amiche che sono andate a trovarla. La vediamo sotto un crocifisso, accanto al marito che impone la sua presenza con un gesto di possesso. Le sue parole ribaltano le aspettative: riconosce che la sua trasformazione è stata causata da Pepi e Bom - simboli della controcultura -, ma dichiara che solo attraverso la violenza del marito si è sentita trattata per ciò che è. Questo momento segna un ritorno all'eteronormatività e un allontanamento da un'ipotetica emancipazione femminile. Luci diventa così una figura che non apre

le porte alle novità che incombevano sulla Spagna post-franchista: il suo corpo si fa allegoria del conflitto, da una parte una società desiderosa di cambiamento e dall'altra la forza del tradizionalismo. L'energia liberata dall'incontro con Pepi e Bom non si traduce in emancipazione, ma viene riassorbita da un sistema incapace di trasformarsi fino in fondo. Questo personaggio, dunque, non è solo un elemento di snodo narrativo, ma è il vero specchio della contraddizione della Transizione spagnola. Se Pepi e Bom simboleggiano la complicità femminile, l'indipendenza e la libertà, Luci rimane il simbolo di una rivoluzione mancata, di una liberazione riassorbita dal potere (Costa, 2018: 11-15)

Se analizzate insieme, Pepi, Luci e Bom delineano un universo femminile che unisce indipendenza, ribellione e desiderio, pur se rappresentato in forme diverse. Esse incarnano, come scrive Arroyo Fernández, "una forma de vida extremada de una juventud, abierta y provocadora, que canta la libertad y aboga por unas relaciones sin trabas" (2011: 269). La loro storia diventa il simbolo di una gioventù che negli anni Ottanta rivendica nuove forme di identità, relazioni e sessualità. Le protagoniste si muovono in un contesto di solidarietà e complicità, ma anche di desiderio, solitudine e contraddizione, riflettendo la complessità dell'identità femminile nel periodo post-franchista. La scena finale, in cui Pepi e Bom attraversano il cavalcavia di una strada alle porte di Madrid, diventa simbolo di un futuro aperto e incerto, ma carico di speranza, inneggiando alla libertà delle donne nello scegliere il proprio destino. Tutti questi elementi fanno sì che, Pepi, Luci e Bom siano un vero archetipo di libertà e desiderio, capaci di rompere stereotipi e di incarnare le caratteristiche di un'epoca di trasformazione culturale e sociale.

CAPITOLO 3:

TRASGRESSIONE, GENERE E MODERNITA' NELLA PRODUZIONE DI PEDRO ALMODÓVAR

3.1 Sesso, droga e cultura Pop come sfida nei confronti della convenzione

Dopo la Morte di Franco il cinema, come le altre forme artistiche, divenne lo spazio principale per dare voce alla cultura nascente della trasgressione e delle novità capaci di ribaltare i canoni tradizionali del regime. Grazie alla produzione cinematografica di Pedro Almodóvar, è possibile evidenziare, tramite un'attenta analisi, gli elementi cardini che incarano al meglio la rottura con il passato: sesso, droga e cultura pop caratterizzano l'intero universo culturale della Movida Madrileña. La movida nasce come movimento spontaneo, privo di un orientamento ideologico: era semplicemente espressione di una gioventù che viveva la Spagna del cambiamento e della modernità. Questo fenomeno è strettamente legato alla musica pop e punk, alla droga, e alla cultura underground. Era un movimento che promuoveva una forma di arte completamente nuova ed inedita, che spaziava dal fumetto, alla musica e dalle arti visive al cinema (Zurian in Palacio 2011: 46-48). Tale contesto si poneva quindi come sfida nei confronti della convenzione, aprendo la società a nuovi temi quali il consumo di sostanze, la sessualità e la cultura pop. In questo scenario, il regista spagnolo diventa il principale promotore di un nuovo modo di concepire l'arte, portando sullo schermo tutti gli elementi sopra citati.

Uno dei cardini di quest'innovazione artistica fu il sesso. La produzione cinematografica mise al centro il corpo e la sessualità, aprendo conversazioni che il franchismo aveva rigidamente represso. I film di Almodóvar, infatti, non si limitano a infrangere tabù, ma operano un vero e proprio cambio di temi e di visioni. All'interno della sua filmografia si assiste ad un ribaltamento dei ruoli di genere, in un gioco che sfida le nozioni tradizionali di mascolinità e femminilità. Il regista sovverte gli stereotipi, creando film "llenos de cambios de sexo, hombres que quieren ser mujeres, de mujeres que quieren ser hombres" (Seguin in Palacio 2011: 63). Anche in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* questi

temi trovano piena espressione: essa viene definita "la primera película punk del cine español"[5] (Seguin in Palacio 2011: 66). Il film sviluppa una trama in cui la sessualità esplicita, il sovvertimento dei ruoli imposti dal patriarcato, la violenza culturale e la relazione sadomasochista costituiscono il principale elemento di contestazione. Accanto al progetto cinematografico si colloca anche uno dei pochi lavori letterari di Almodóvar, ponendo al centro, ancora una volta, la sessualità esplicita. Nel 1984 viene pubblicato *Patty Diphusa* testo che incarna una parodia della pornografia, ancora una volta rielaborando il testo in chiave ironica e volutamente esagerata, per trasformarlo in critica culturale. La protagonista è una donna libera, narcisista, che vive tra droghe e provocazioni erotiche, rappresentando un ideale di femminilità eccessiva e trasgressiva:

> [...] Una chica con tantas ganas de vivir que nunca duerme, naif, tierna y grotesca, envidiosa y narcisista, amiga de todo el mundo y de todos los placeres […] (Almodóvar in Palacio 2011: 53)

In questo contesto, il sesso appariva come linguaggio capace di infrangere l'ordine morale e sociale. Accanto al sesso, la droga occupa un ruolo centrale tanto nella filmografia quanto nella cultura pop. Durante il periodo della transizione si moltiplicarono i riferimenti alle sostanze, soprattutto nell'arte e nella musica. La gioventù madrileña di quegli anni esaltava infatti uno stile di vita volto all'eccesso, e le droghe finirono per essere il mezzo principale per sostenere questa vita modana. Dopo la morte del dittatore l'euforia collettiva contribuì ulteriormente a intensificare l'uso, considerando il fatto che prima della fine del franchismo il consumo era praticamente nullo. Non sorprende che il termine "Movida" fosse legato fin dalle origini al consumo di sostanze: alla fine degli anni Settanta,

[5] La pellicola si sviluppò parallelamente al Punk Rock, nato come reazione alla musica ormai divenuta commerciale. In quegli anni cominciavano ad affermarsi gruppi di grande rilievo come, ad esempio, gli AC/DC. Fu così annunciato che *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* rappresentava ufficialmente il primo film punk del cinema spagnolo. La musica assume un ruolo centrale non solo come colonna sonora, ma anche come elemento narrativo, poiché diventa lo sfondo della vita di Bom, personaggio chiave dell'opera. Ciò evidenzia, ancora una volta, come la Spagna stesse attraversando una trasformazione in diversi ambiti e come, di conseguenza, anche per la musica rock e punk fosse complesso un inserimento pieno in un contesto non ancora del tutto pronto ad accogliere tali novità (in Palacio 2011: 66-67).

espressioni come “Ir de Movida” o “hacerse de movida” venivano utilizzate in gergo per indicare l’acquisto di hasish. Un esempio emblematico di questo spirito autodistruttivo e provocatorio è Fabio McNamara, figura centrale della filmografia almodovariana, che incarna perfettamente l’anima ribelle e anticonformista di quel contesto storico: “lo principal era la autodestrucción, el pasoterío, el trasnochar, la degeneración, el vicio, follar cuanto más mejor, meterse todas la drogas que se pudiera” (in Escudero 1998: 149). Da quanto detto, si comprende come le droghe fossero spesso oggetto di esaltazione, arrivando persino ad assumere un’immagine positiva (Escudero 1998: 148-149). Ed è proprio da questo concetto che anche nella filmografia, l’uso di sostanze stupefacenti assume un ruolo significativo fungendo da sfondo alle vicende narrate. In *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, ad esempio, la coltivazione di marijuana apre la scena iniziale del film, incarnando perfettamente lo spirito libero e trasgressivo dell’epoca (Seguin in Palacio 2011:66). La presenza di sostanze, quindi, non era casuale, ma rappresentava il segno visibile di una generazione in rottura con le norme dominanti.

È determinante ricordare anche il ruolo della cultura pop. Negli anni 60 il pop underground iniziò a prendere forma per poi istituzionalizzarsi negli anni Settanta (Seguin in Palacio 2011: 65). Il regista attinge da diversi linguaggi della nuova cultura pop per la sua produzione cinematografica: dal kitsch al fumetto, fino alla musica punk e al bolero, riflettendo lo spirito postmoderno. In questo senso *Pepi, Luci, Bom…* si colloca perfettamente nel nuovo spirito culturale che stava per affermarsi (Arroyo Fernández, 2011: 260-261). La cultura underground, quindi, non funge solo da sfondo estetico ma entra nella vita dei soggetti del film. Essa diventa uno degli snodi narrativi principali diventando protagonista tanto quanto i personaggi. La scelta di inserire fumetti, pittura, musica sottolinea ancora una volta la volontà di sovvertire il conservatorismo del franchismo e rivendicare nuovi spazi di espressione. Questi tre elementi messi insieme diventano i cardini di una generazione pronta a lottare per la libertà. Lo scopo di questo studio è dunque quello di comprendere come, gli anni successivi alla dittatura non siano stati semplicemente un periodo di transizione politica e generazionale, ma abbiano rappresentato una vera e propria rottura con il passato. Ogni settore della vita sociale, culturale e artistica mostrava una volontà profonda di cancellare le tracce di un sistema che soffocava ogni libertà e ogni pensiero critico. Nella letteratura, nell’arte, nella musica, in ogni forma di produzione culturale si delineava una radicale trasformazione. L’eccesso, l’estetica pop, l’uso del corpo come strumento di comunicazione e ribellione non erano solo segnali di provocazione, ma diventavano strumenti volti alla creazione di un nuovo scenario culturale, politico e sociale. In questo contesto, il cinema diviene, molto spesso, il principale strumento, che attraverso le immagini, mostra questo tentativo di rinascita. Esso diventa lo specchio delle trasformazioni sociali e simbolo di un’epoca che ritrova nella trasgressione la forma più autentica di espressione. Attraverso il linguaggio

cinematografico, la società riusciva ad avere attraverso le immagini la chiave di svolta che avrebbe portato, un giorno, al totale ribaltamento dei concetti obsoleti imposti dalla dittatura franchista.

3.2 La complicità femminile e la ridefinizione della mascolinità

Il repertorio cinematografico di Pedro Almodóvar si configura come uno spazio di resistenza a tutti i modelli tradizionalisti della dittatura, soprattutto quelli che hanno dominato la rappresentazione femminile e di genere. Il fine del regista, come sottolinea Wardrop, è stato quello di ridefinire i concetti di mascolinità e femminilità, offrendo nuove prospettive sul ruolo delle donne e degli uomini, stravolgendo così stereotipi ormai radicati nella società spagnola del post-franchismo (Wardrop, 2011: 142). Questo processo si traduce nella centralità delle protagoniste femminili, nella loro solidarietà e nella loro capacità di superare i ruoli convenzionali, permettendo la raffigurazione di una donna indipendente e ribaltando l'eredità di un sistema fondato sulla supremazia maschile e sul silenzio femminile. Uno dei punti chiavi nello studio di Wardrop è proprio la trasformazione della donna da oggetto passivo a soggetto attivo nella sfera filmica. Come osserva Mulvey, nel cinema tradizionale la donna era stata ridotta a "immagine silenziosa", una figura volta esclusivamente a soddisfare i desideri e le ossessioni maschili (in Wardrop 2011: 11). Il carattere distintivo del regista risiede proprio nella capacità di dare voce a personaggi marginali: donne, omosessuali, transessuali, figure anticonvenzionali che trovano, nella sua filmografia, un luogo di rappresentazione fino ad allora mai esistito. La marginalità, nei suoi film, non viene enfatizzata come una questione eccezionale, ma è inserita nella narrazione stessa: questi personaggi sono semplicemente presenti all'interno della costruzione dei racconti, senza bisogno di essere introdotte come figure portatrici eccezionali (Wardrop, 2011:7).

La centralità delle donne è accompagnata dalla decostruzione della figura maschile tradizionale. Come osserva Wardrop, Almodóvar sfida gli stereotipi ridisegnando, non solo il ruolo della donna, ma anche il ruolo dell'uomo tradizionale, storicamente legato a valori patriarcali e autoritari. Il regista mostra come la mascolinità dominante sia in realtà fragile e precaria (2011:142-143). In opere come *Los abrazos rotos* (2009), il regista priva il protagonista maschile della possibilità dello sguardo dominante, rendendolo cieco e quindi impossibilitato ad esercitare il potere dello sguardo patriarcale. Almodóvar mette così in discussione il concetto del "male gaze"[6], evidenziando come lo sguardo

[6] Secondo Laura Malvey, il cinema classico è costruito attorno a una prospettiva patriarcale che fa dell'uomo soggetto attivo e osservatore, mentre la donna è rappresentata come oggetto di desiderio e figura passiva. Lo sguardo maschile si

maschile riveli la propria debolezza all'interno di una società che sostiene modelli imposti da una cultura maschilista (Wardrop, 2011: 145-146). Altro esempio emblematico si ritrova nel film *Hable con ella* (2002), in cui, oltre ad una nuova rappresentazione della femminilità, emerge un cambio netto nella raffigurazione dell'uomo, in particolare nella scena in cui le due donne sono in stato comatoso in ospedale. I protagonisti maschili, di fronte a questa condizione passiva, iniziano ad avvicinarsi stabilendo un rapporto con caratteristiche omosessuali, ridefinendo così la sessualità maschile (Wardrop 2011: 142-143). La trasgressione dei ruoli di genere passa anche attraverso la sfera sessuale, mettendo in scena un contesto in cui le categorie di genere non sono più rigidamente fissate ma assumono forme fluide ed aperte. In questa prospettiva il regista mette in crisi le norme che relegavano le donne a ideali di sottomissione e gli uomini a posizione di dominio (Wardrop, 2011: 9).

In questo quadro, la complicità tra donne diventa uno strumento di resistenza. Woardrop evidenzia come Almodóvar costruisca mondi femminili alternativi, nei quali le protagoniste vengono rappresentate come forti e indipendenti, dotate di capacità di azione all'interno del cinema spagnolo. La solidarietà esprime il tentativo del regista di oltrepassare i ruoli stereotipati che tradizionalmente soffocavano l'autonomia femminile sugli schermi e nella società. Attraverso un lavoro fortemente incentrato sulle figure femminili, Almodóvar si propone di sradicare le strutture patriarcali, ribaltando quelle dinamiche che avevano confinato le donne in ruoli subordinati. Parallelamente, vengono presentati uomini incapaci di mantenere l'autorità che il patriarcato ha attribuito loro: la donna, in questo contesto, prende le redini della narrazione e sfrutta tali vulnerabilità per sradicare questi valori ormai obsoleti (2011: 144-146). Il lavoro di Almodóvar si inserisce dunque in un processo ancora in corso, che contribuisce alla creazione di un nuovo cinema. La trasgressione dei ruoli convenzionali, l'emancipazione femminile e la messa in discussione della mascolinità tradizionale non sono soltanto snodi narrativi, ma veri e propri mezzi di trasformazione culturale e sociale. Attraverso questi elementi, il regista smonta le strutture patriarcali e apre la strada a nuove rappresentazioni di sessualità e di identità. La forza del suo cinema risiede quindi nella capacità di restituire voce ai personaggi marginali, offrendo visibilità a chi prima non ne aveva e contribuendo così alla ridefinizione delle categorie di genere del XXI secolo (Wardrop, 2011: 146-148).

---

articola in tre livelli: quello della macchina da presa, dello spettatore e dei personaggi maschili, tutti orientati a diventare il simbolo del predominio maschile sul corpo femminile (in Wardrop 2011: 11).

Il percorso tracciato da Wardrop mette in luce come la produzione di Almodóvar abbia contribuito a costruire un linguaggio cinematografico capace di superare i modelli patriarcali imposti dalla dittatura, promuovendo ideali e prospettive nuove. Uno degli obbiettivi dell'elaborato è quello di analizzare come la centralità delle donne e il loro rapporto di complicità non solo evidenziano una netta rottura con il passato, ma ridisegnano nuove forme di personalità autonome, indipendenti ed emancipate. Se fino agli anni Settanta la donna era rilegata esclusivamente alla sfera domestica, ora viene rappresentata come figura complessa, capace di lasciare un segno, non soltanto sul piano narrativo, ma anche nella società. Parallelamente, la decostruzione della mascolinità tradizionale rivela la fragilità di un sistema in precedenza fondato su ideali maschilisti, mostrando la possibilità di rinnovare i rapporti di genere rendendoli meno rigidi e più flessibili.
Queste dinamiche assumono particolare rilievo se collocate nel contesto del cinema, in cui si manifesta una libertà di espressione senza precedenti, svincolata dalle rigide norme censorie dettate dal regime dittatoriale. In questo scenario, Almodóvar si afferma come pioniere della trasformazione non solo culturale, ma anche sociale, capace di influenzare le masse e introdurre nuove modalità di pensiero. La società Spagnola, partendo proprio dalla sua cinematografia, si trova per la prima volta nella condizione di poter esplorare una nuova vita, fondata sulla libertà, sulla novità e sulla liberazione da qualsiasi norma morale capace di reprimere il pensiero. La trasgressione dei ruoli convenzionali e la valorizzazione della solidarietà femminile, emergono dunque come elementi fondamentali di un progetto cinematografico che continua ad avere rilevanza anche al di fuori del contesto spagnolo, ponendosi come contributo essenziale del dibattito internazionale su temi ancora oggi fortemente discussi.

3.3 L'eredità di Pedro Almodóvar nel cinema degli anni Ottanta

Durante il franchismo, il controllo ideologico e morale diventò un pilastro essenziale della nazione. L'obiettivo era quello di preservare la morale cattolica e gli ideali del regime trasformando il cinema nel più grande mezzo di propaganda e indottrinamento, data anche la sua grande popolarità del tempo. Il regime aveva affidato il controllo totale alla *Junta Superior de Censura Cinematográfica*, la quale adottava una censura preventiva delle sceneggiature: non si limitava all'analisi del contenuto politico e sociale, ma focalizzava la sua attenzione, in modo prioritario, sulle questioni morali e sessuali. Essa richiedeva che le storie avessero un finale ben definito ovvero punire tutto ciò che nel corso della storia era considerato immorale, come ad esempio l'adulterio. Un'altra misura fortemente restrittiva era quella inerente al doppiaggio obbligatorio, che permise la manipolazione dei dialoghi nei film stranieri garantendo così che nessuno messaggio sgradito potesse mai arrivare al pubblico. Soprattutto

negli anni Quaranta la chiesa imponeva un forte controllo ideologico e nel frattempo il regime premiava le produzioni che esaltavano i valori franchisti (Francesc, 2020: 155-158). Il cinema spagnolo durante il periodo della dittatura, si trovò in una continua lotta tra l'autorità oppressiva e coloro che formavano la resistenza lottando per la libertà d'espressione; molti registi vennero manipolati e perseguitati per motivi politici. L'ossessione più grande da parte della censura divenne il sesso, con un controllo maniacale su qualsiasi cosa potesse alludere alla nudità, all'adulterio o alla sessualità "deviata", in quanto poteva divenire un motivo di provocazione per le donne e un cambio di preferenza sessuale per gli uomini[7]. Il regime però, divenne più tollerante nei confronti dei film stranieri giustificando le loro decisioni col fatto che erano "cosas de los americanos" (Francesc, 2020: 158). Solo dopo la morte del dittatore fu abolita la censura, precisamente nel 1979. Alla fine di questi anni di totale controllo ideologico le persone colpite dalla censura furono molte: i cinefili che tentarono di reagire in tutti i modi a questi divieti, i produttori rovinatosi corrompendo gli organi di controllo e i cineasti obbligati a tacere per non rischiare la prigionia (Francesc, 2020:158-161).

Al fine di ciò, è importante analizzare la grandezza artistica di Pedro Almodóvar che permette di evidenziare le differenze tra la filmografia durante gli anni del regime e quella post-franchista. L'eredità del regista spagnolo nel panorama del cinema degli anni Ottanta è profondamente legata con la sua capacità di riportare sul grande schermo dinamiche che rompono con i modelli convenzionali dell'epoca, soprattutto per quanto riguarda le questioni di genere, la rappresentazione della femminilità e la sessualità. Il suo cinema si presenta come un "universo almodovariano" in cui convivono tradizioni e innovazioni, capaci di descrivere una Spagna nel suo percorso verso la democrazia. Attraverso la sua cinematografia, riesce a ribaltare molti dei modelli narrativi che avevano dominato fino agli anni del franchismo, proponendo al contrario storie, personaggi e immaginari che parlano di libertà, ribellione e complessità (Llamas e de la Calle, 2020: 383-384). ì

Uno dei tratti più riconoscibili della sua produzione è il ruolo centrale attribuito alle protagoniste femminili, sempre rappresentate come donne forti e con grandi personalità. Secondo l'analisi di Saavedra Llamas e Grijalba de la Calle (2020), circa il 70% dei suoi film riguarda protagoniste donne, descritte come combattive, spontanee e dotate di un forte senso di indipendenza. Per la prima volta vengono presentate sullo schermo personaggi che non si rifanno allo stereotipo della donna relegata

[7] Proprio per quanto riguarda la sessualità fu elaborato il *Codice Hayas* da un sacerdote e un editore cattolico. Esso consisteva in dodici sezioni che vietavano contenuti come la giustificazione dell'adulterio, i rapporti interrazziali, la blasfemia e la nudità. In sostanza il codice contrastava tutto ciò che si opponeva agli ideali ecclesiastici e morali del tempo (Francesc 2020: 159).

a ruoli secondari, come invece avveniva nella cinematografia precedente alla morte del dittatore, ma si dà spazio ad una femminilità nuova, capace di unire forza e vulnerabilità. Insieme alle protagoniste femminili si trovano altri temi che si alternano all'interno delle trame: la sessualità è uno di questi. Il regista affronta in maniera diretta argomenti trattati con superficialità o addirittura censurati dalla dittatura spagnola. Già in opere come *La ley del deseo* (1987), e *Fuego en las entrañas* (1981) la sessualità non viene presentata come un elemento marginale o scandalistico, ma come parte integrante dell'identità dei personaggi. Questa rappresentazione, lontana da moralismi e pregiudizi dell'epoca, ha contribuito a cambiare il modo in cui il cinema, prima della morte di Franco, descriveva determinati temi, quali l'omosessualità, l'identità di genere e il desiderio femminile, aprendo la strada ad una narrazione più inclusiva. Un altro elemento cardine della sua filmografia riguarda la capacità di sovvertire gli stereotipi legati alla famiglia. Quest'ultima è un tema ricorrente all'interno del cinema almodovariano, in quanto il suo obbiettivo è quello di mettere in scena versioni alterative per dimostrare, ancora una volta, la sua lontananza dal modello tradizionale. Nei suoi film troviamo famiglie composte da madri sole e comunità religiose trasformate in nuclei familiari. Non sempre la famiglia ha connotazioni positive: in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, i personaggi vivono rapporti difficili e persino violenti con i propri familiari; Pepi impronta un rapporto unicamente basato sui soldi, Luci subisce violenza da parte del marito e Bom viene allontanata da tutta la sua famiglia. Ma in entrambi i casi, il suo cinema non elimina l'idea di famiglia, bensì la ridefinisce, aprendo la possibilità di riconoscere come "famiglia" strutture fondate sulla solidarietà, sull'amicizia e sulla condivisione piuttosto che sulla rigidità patriarcale tanto sostenuta dalla società dittatoriale (Llamas e de la Calle, 2020: 375-378).

Il contributo di Almodóvar non si limita solamente alla dimensione narrativa, ma è un discorso che si intreccia con la costruzione dell'immagine dell'identità spagnola. Come definito da Llamas e de la Calle, il regista diviene così l'"ambasciatore della cultura nazionale", al punto che il suo nome viene associato all'immagine della Spagna all'estero, divenendo così l'emblema della produzione artistica della Nazione in quegli anni (2020: 371). L'uso di elementi del folklore, della gastronomia e della cultura ispanica non sono semplice richiamo estetico, ma sono elementi che inseriscono le sue storie in un contesto riconoscibile, arricchito dalla rappresentazione dei rapporti di genere e della sessualità che rompe con la tradizione e propone un nuovo immaginario spagnolo nel mondo. Tutti questi aspetti hanno avuto una grande influenza sul cinema ponendosi come pioniere in grado di ispirare, a partire dalla sua filmografia iniziale, autori e autrici nello sviluppare personaggi complessi, che non siano più semplici figure secondarie ma motori narrativi delle storie. Non va dimenticato, inoltre, che l'approccio del regista alla sessualità si manifesta anche nella costruzione delle storie dei personaggi, come accade in *La ley del deseo* (1987), incentrato sul rapporto tra Pablo Quintero e sua sorella

transessuale Tina (Llamas e de la Calle, 2020: 375). Ciò mostra come il cinema di Almodóvar sfidi i modelli tradizionali tramite la messa in scena di identità e corpi anticonvenzionali. La sua filmografia affronta senza esitazioni temi fino ad allora trascurati o censurati, come l'omosessualità, il ruolo sociale delle donne, l'uso di droghe e la libertà individuale. Tali caratteristiche hanno fatto sì che i suoi film fossero considerati veri e propri testimoni dei cambiamenti sociali e culturali avvenuti nella Spagna post-franchista. Inoltre, Madrid emerge come città simbolo, ritratta inizialmente come spazio di emancipazione e crescita e, in seguito, come luogo complesso e persino inquieto, riflesso delle trasformazioni del paese e conseguenza dell'influenza della cultura della *Movida*. Allo stesso tempo, i riferimenti costanti alla cultura ispanica, rendono le sue opere un racconto costumbrista, che guarda le radici con ironia, ma che allo stesso tempo le rinnova e le universalizza (Llamas e de la Calle, 2020: 384).

In conclusione, l'innovazione di Pedro Almodóvar nel cinema a lui contemporaneo è duplice: da una parte ha contribuito a rinnovare l'immagine della Spagna nel mondo, dall'altro ha aperto nuove visioni e quindi un nuovo modo di narrare il mondo femminile e la sessualità al di fuori dei canoni convenzionali. La tradizione cinematografica a lui antecedente rifletteva le caratteristiche sociali e culturali tipiche dell'epoca: la sessualità veniva affrontata raramente e solo secondo la morale cattolica, la figura della donna ricopriva ruoli secondari di subordinazione al dominio patriarcale, e la famiglia era rappresentata come struttura gerarchica volta solamente all'esaltazione del ruolo maschile e caratterizzata da norme rigide e immodificabili. Con l'avvento di Pedro Almodóvar la trattazione di tali tematiche venne ridefinita, specialmente a partire dalle sue opere iniziali. La donna inizia ad essere presa in considerazione come soggetto attivo, indipendente e non relegata alla figura di madre e moglie sottomessa; la sessualità diventa esplicita e libera; e la famiglia viene ridefinita come spazio di solidarietà e non come una struttura immutabile basata sul patriarcato. Il suo cinema, descritto da Llamas e de la Calle come "testimone dell'evoluzione sociale" (2020:384), rimane il simbolo di come attraverso le immagini, l'arte cinematografica possa essere uno strumento che smuove le masse, rompe stereotipi e offre nuove visioni su determinate questioni. Osservando l'analisi proposta, è possibile notare come l'eredità almodovariana non si limiti solamente all'ambito cinematografico, ma si estenda ad una riflessione molto più ampia su temi ancora oggi fortemente discussi. Le sue opere dimostrano che il cinema non è soltanto intrattenimento, ma uno strumento capace di incidere fortemente sulla società, interrogandola e stimolando la riflessione su questioni sensibili come il genere, la sessualità e il maschilismo tossico. Un ulteriore elemento centrale riguarda il legame tra Almodóvar e l'immaginario spagnolo all'estero: Il fatto che il suo nome sia diventato il simbolo e sinonimo di un certo modo di vedere e raccontare la Spagna, evidenzia quanto il suo lavoro abbia inciso, non solo sulla sua fama internazionale da regista e sceneggiatore, ma anche sulla

rappresentazione culturale di un paese intero. In conclusione, Almodóvar, da un lato consegna al pubblico un repertorio di storie che hanno scardinato e che scardinano tabù e stereotipi consolidati; dall'altro, un modello di cinema mai visto fino a quel momento, che invitava e invita a pensare la società come un mondo complesso e in continua evoluzione. Attraverso la sua filmografia, Almodóvar mostra come il cinema possa diffondere visioni nuove e alternative del mondo, in questo caso, più inclusive e autentiche, aprendo spazi di libertà, di riconoscimento e di trasformazione culturale.

BIBLIOGRAFIA

Almodóvar, Pedro (1981): "Fuego en las entrañas". Barcelona: Ediciones la Cúpula.

Aragão, Gabriel Adams Castelo Branco (2022): "Um cineasta que escreve: análise da obra literária *Fuego en las entrañas* de Pedro Almodóvar": in *Revista Crítica Cultural (Critic)*, vol.11, n.1, 2022, 138–152.

Arroyo Fernández, María Dolores (2011): "*Pepi, Luci, Bom*… Transgresión sexual y cultura popular": in *Revista Icono 14. Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, vol. 9, núm. esp., 2011, 256-274.

Costa, Jordi (2018): "Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España". Madrid: Taurus.

Cruz, Jacqueline (2005): "Amores que matan: Dulce Chacón, Iciar Bollaín y la violencia de género" in *Letras Hispanas. Revista de literatura y de cultura* Vol. 2 Núm. 1, 6-0.

Díaz Silva, Elena (2009): "El Año Internacional de la Mujer en España": 1975 in *Cuadernos de Historia Contemporánea*, *31*, 319-339.

Escudero Rodríguez, J. (1998): "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña": *in Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies,* n.2, 147–161.

Francesc, Maria (2020): "La censura del cinema. Anàlisi de la censura al cinema en l'època franquista": in *Film-història Junior, FILHISTORIA Online* Vol. 30, núm. 2, 155-174.

Goytisolo, Juan (1975): "Reinar después de morir. In memoriam F.F.B. 1892-1975", in *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, n.46-48, julio/diciembre, 159-164.

Gómez Beltrán, Iván (2017): "El sujeto lésbico en el cine español dirigido por mujeres" in *Asparkia. Investigació feminista*, Núm. 31 Pág. 29-46.

Hidalgo, João Eduardo (2009): "Docudramas de La Movida madrilena: 'Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón' e 'Laberinto de pasiones', do cineasta espanhol Pedro Almodóvar" in *Conexão – Comunicação e Cultura, Caxias do Sul: UCS*, v. 08, nº 15, Jan. /jun. 165-184.

Méjean, Jean-Max (2007): "Pedro Almodóvar". Buenos Aires: Robin Book.

Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" [1975] in *Feminism and Film*, Oxford: Oxford University Press, 34-47.

Palacio Arranz, Manuel (a cura di) (2011): "El cine y la transición política en España" (1975-1982). Biblioteca Nueva.

Richmond, Kathleen (2004): "Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de Falange, 1934-1959" in *Historia del presente*, n.8, 2006, 237-239.

Saavedra Llamas, M., and N. Grijalba de la Calle, (2020): “The creative cinematographic process at the service of national identity: Pedro Almodóvar and the promotion of Spanish stereotypes”. *Creativity Studies* 13, 369–386.

Succio, Marco (2012): “Dal Movimiento alla Movida. Il Romanzo spagnolo dal Franchismo ad oggi”, Milano: Franco Angeli, 125-179.

Wardrop, Georgina (2011): “Redefining gender in twenty-first century Spanish cinema: the films of Pedro Almodóvar”. Tesi magistrale, University of Glasgow.

RESUMEN

El trabajo se propone analizar el cine de Pedro Almodóvar como espacio de reflexión sobre el deseo, la libertad y la feminidad en la España posfranquista. Su producción artística se configura como una ruptura clara con la cultura heredada del franquismo, que durante casi cuarenta años había impuesto un modelo social represivo, moralista y rígidamente conservador. Tras la muerte de Francisco Franco en 1975, España se encontró por primera vez frente a un contexto diferente, un camino hacia la transición democrática lleno de transformaciones políticas, culturales y sociales. En este panorama nació la *Movida madrileña,* fenómeno urbano que dio voz a una generación deseosa de cambio, transgresión y libertad expresiva. Almodóvar se convierte pronto en símbolo y primer promotor de estos ideales, colocando en el centro de sus obras a personajes marginales, mujeres rebeldes y transgresoras, subjetividades sexuales disidentes y dinámicas relacionales fuera de los esquemas. Su cine desafiaba todos los tabúes de la sexualidad y de la moral católica impuestos por el régimen, dando voz a figuras hasta entonces excluidas: homosexuales, travestis y amas de casa reprimidas. Uno de los focos principales de su producción es la representación de la mujer – independiente, compleja y provocadora – que convierte sus obras en un punto de referencia para reflexionar sobre la identidad y la emancipación femenina en la nueva sociedad española. El objetivo de esta tesis es, por lo tanto, investigar de qué manera el director, a través de sus películas y textos literarios, logró construir un lenguaje capaz de subvertir el tradicionalismo dictatorial, devolviéndole a la mujer a la libertad de expresión un papel central. Los temas de este análisis siguen un recorrido que va desde la reconstrucción del contexto histórico, a la lectura de sus principales obras, hasta una reflexión sobre la deconstrucción de la masculinidad tóxica y sobre la herencia dejada por el director.

El primer capítulo del trabajo está dedicado al contexto histórico y cultural de la España en los años posteriores a la dictadura: se analizan los principales pasos de la *Transición*, poniendo de relieve cómo la sociedad afrontó un proceso de transformación muy delicado, en el que convivían el deseo de libertad y el miedo. Se presta especial atención a la condición femenina; cómo las mujeres, tras años de subordinación y sometimiento, empezaron a insertarse en un camino orientado a la reivindicación de nuevos espacios de autonomía. En el panorama posfranquista las mujeres comenzaron a emanciparse y, por primera vez en la historia, se alejaban de los tabúes que las relegaban únicamente a la esfera doméstica y matrimonial. Además, se reconstruye el papel de la *Sección Femenina,* institución símbolo del ideal conservador del régimen, y el impacto que tuvo su desaparición en la apertura de nuevas libertades. El nacimiento de la Movida marcó simbólicamente

la ruptura con el pasado, creando un terreno fértil para nuevas formas de expresión artística y cultural, dando voz a una juventud deseosa de cambios y dispuesta a todo con tal de recuperar una libertad hasta entonces nunca experimentada. Junto con el nuevo fenómeno urbano, se analiza con especial atención la manera en que la nueva juventud emergente se enfrenta a las transformaciones sociales, culturales y política. La Movida no se define como una verdadera ideología, sino como un fenómeno caracterizado por personas unidas por el mismo espíritu revolucionario. Es precisamente por este motivo que nace la visión de una Madrid completamente nuevo, marcado por los excesos y las transgresiones, capaz de representar de manera emblemática el marco histórico de aquellos años. En este escenario se sitúa la figura de Pedro Almodóvar, quien desde sus inicios interpretó y promovió esta energía vital a través de su arte cinematográfico y literario. El director describe una sociedad que busca la novedad a través de los excesos, poniendo en escena personajes que encarnan este nuevo espíritu. Los protagonistas de sus producciones son a menudo subjetividades marginales – prostitutas, travestis, cantantes, homosexuales – que viven una existencia marcada por excesos de sexo, drogas, alcohol y música punk. Con el tiempo, sin embargo, esta fuerte componente hedonista fue objeto de críticas por parte de algunos estudiosos, quienes definieron a aquella generación como caracterizada por una visión desilusionada, fruto del desencanto político y social. Para estos últimos, la vida mundana constituía la única vía de escape posible a un sentimiento de desconcierto, mezclado con deseo de novedad y miedo.

El segundo capítulo profundiza en el tema del deseo como motor narrativo en la poética almodovariana. A partir de sus dos obras iniciales – la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y la novela *Fuego en las entrañas* (1981) – se evidencia cómo el deseo femenino no es solo sinónimo de impulso, sino un verdadero lenguaje cultural y un instrumento de emancipación. En sus primeros trabajos, Almodóvar invierte el estereotipo de la mujer, transformándola de objeto pasivo de control en sujeto activo de poder y rebeldía. La película *Pepi, Luci, Bom* inaugura el tema de la transgresión, introduciendo a tres protagonistas que encarnan arquetipos alternativos de feminidad. A través del análisis de cada una de las tres mujeres se presentan temas completamente anticonvencionales y nuevos respecto a las dinámicas de la literatura y el arte durante el régimen: la representación de relaciones masoquistas, discursos sobre la subjetividad lésbica y queer, la independencia y la creatividad femenina. Un ejemplo emblemático es el de Pepi, que encarna la figura de una mujer independiente, transgresora y creativa, capaz de subvertir, en clave irónica, pensamientos e ideales estereotipados desde hace tiempo. Le siguen otros personajes, como Bom, vinculada a la representación del sujeto lésbico en el cine español: por primera vez, se concede un espacio a la representación de la mujer lesbiana, hasta entonces retratada únicamente como objeto de satisfacción del deseo masculino o, peor aún, como una desviación que debía ser castigada por

inmoral. Un análisis más detallado se ha dedicado a la figura de Luci, que encarna un papel más complejo. En su personaje se evidencia una dualidad en el mensaje dirigido al público: por un lado, representa la transformación en curso en la sociedad española de los años Ochenta, convirtiéndose en el retrato de una mujer independiente e innovadora; por otro, se convierte en alegoría de una España no del todo preparada para afrontar un cambio radical, recayendo, al final de la historia, en la heteronormatividad y en tabúes aún no del todo superados. Mediante la ironía y la parodia, Almodóvar deconstruye estereotipos de género y hace visible lo que el franquismo había censurado. Paralelamente, en *Fuego en las entrañas*, el deseo se manifiesta como una energía incontrolable y colectiva, metafóricamente gobernada por una epidemia sexual que arrasa Madrid. Aquí las mujeres se convierten en alegorías de rebelión, mientras el carácter grotesco subraya la voluntad de ridiculizar los tabúes de la sociedad conservadora. Las protagonistas son cinco mujeres caracterizadas por fuertes personalidades que deciden afrontar destinos inusuales con tal de conquistar la tan ansiada libertad e independencia. La obra literaria y cinematográfica se complementan mutuamente: juntas muestran cómo el director concibe el deseo no solo en la esfera privada, sino como fuerza política capaz de desmantelar el patriarcado y estereotipos ya obsoletos.

El tercer y último capítulo se centra en la dimensión de la transgresión y en la deconstrucción de la masculinidad tóxica. El estudio no se basa únicamente en la filmografía almodovariana, sino también en el análisis de la cinematografía durante el franquismo, cuando las películas se utilizaban como principales medios de propaganda y adoctrinamiento. Este paralelismo permite comprender cómo la producción artística del director rompe con lo modelos narrativos impuestos por la actividad censora del régimen, y cómo logra abrir, por primera vez, nuevos espacios de libertad expresiva, sobre todo en lo que respecta a los temas de la sexualidad, las relaciones familiares y la emancipación femenina. El estudio muestra el control ideológico asfixiante que no permitía a los artistas expresarse libremente. La censura impedía abordar temas específicos, como por ejemplo la sexualidad, considerada blasfema por la moral católica de la época y, por lo tanto, potencialmente desestabilizadora. Además, se instituyeron órganos específicos encargados de la vigilancia y del control ideológico, con la tarea de filtrar cada obra. El objetivo era evitar la difusión de un mensaje erróneo o desviado que fuera en contra de los ideales dictatoriales, asegurando que el arte permaneciera como un instrumento de propaganda y de consolidación del poder más que de libre expresión. Es a través de los temas del sexo, la droga y la cultura pop, que el director construirá un imaginario en el que las categorías de género se subvierten radicalmente. Se redefinen las características del cine español mediante la puesta en cuestión de algunos valores ya arraigados: la complicidad femenina, elemento fundamental que a menudo pone en escena relaciones solidarias entre mujeres, ofreciendo un retrato complejo de la feminidad más allá de los roles tradicionales de madres y esposas; el debilitamiento de la

masculinidad tradicional, representada a menudo por personajes vulnerables; y la deconstrucción de la familia tradicional, compuesta de diversidad pero también de amistad, diálogo y verdadera solidaridad. Finalmente, se discute la herencia dejada por Almodóvar: su capacidad de abrir nuevos caminos para la representación de la feminidad y de la sexualidad ha convertido su obra en un referente sin precedentes para el cine contemporáneo, tanto en España como en el contexto internacional, dejando espacio a cuestiones que aún hoy siguen siendo intensamente debatidas.

En conclusión, el trabajo de tesis no solo muestra el análisis de la producción artística de Pedro Almodóvar, sino también cómo esta ha contribuido a la transformación social, cultural y política del país. Frente al rígido control ideológico del periodo franquista emerge con claridad su carácter innovador, con la propuesta de nuevos ideales de libertad, de emancipación femenina y de pluralidad de identidades sexuales. Todos los elementos que el director utiliza, como el carácter grotesco, la ironía y el exceso, contribuyen a la deconstrucción de estereotipos de género y pensamientos conservadores arraigados. La representación de determinadas temáticas permite a la sociedad y al público estimular un nuevo tipo de reflexión crítica, orientada a la difusión de ideales de la libertad e innovación. El estudio detallado de sus obras pone de relieve cuales han sido los cambios más radicales: la representación de subjetividades femeninas independientes y libres, ya no obligadas a roles de subordinación y sometimiento; la sexualidad tratada de manera explícita, un rasgo que durante años la moral católica mantuvo oculto; la deconstrucción de la masculinidad tóxica que conduce a la creación de un nuevo modelo de hombre frágil y vulnerable, y la familia que pierde su carácter jerárquico y patriarcal que la había caracterizado durante décadas. Un análisis en profundidad se ha dedicado al deseo entendido como motor narrativo de sus obras, especialmente las de los primeros años Ochenta. Este último se considera una verdadera fuerza disruptiva, capaz de desmantelar los pilares del patriarcado y las convenciones sociales. En particular, el deseo femenino se convierte en el medio a través del cual el director redefine la identidad de la mujer y denuncia a la represión de los años dictatoriales.

Todo ello demuestra no solo su alcance artístico, sino también el papel del cine como instrumento capaz de mover a las masas y abrir las puertas a una nueva manera de ver las cosas. Además, la herencia de Almodóvar se inscribe también en la dimensión nacional: construye una imagen de la España posfranquista en el extranjero, en la que las referencias a la cultura hispana y la centralidad de la ciudad de Madrid se convierten en documento cultural y testimonio de las trasformaciones de toda una nación. Por último, es importante subrayar que su cine fue uno de los primeros testimonios de valentía creativa, capaz de afrontar los componentes opresivos de la época franquista.