Date Accepted: February 11 2013

Date Published: April 24 2013

Almodóvar y el cómic underground español: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Ramiro Garcia-Olano

University of Massachusetts at Amherst, rgarciae@spanport.umass.edu

Recommended Citation/Citación recomendada

Garcia-Olano, Ramiro (2013) "Almodóvar y el cómic underground español: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 3 : Iss. 1 , Article 7.

Almodóvar y el cómic underground español: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Abstract/Resumen

En este trabajo analizo el film de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) en relación al cómic underground español surgido a principios de los años 70 y que hizo eclosión en la primera mitad de la década del 80 del pasado siglo. Mi principal objetivo es ilustrar la influencia que este fenómeno cultural tuvo en las primeras películas de Almodóvar.

In this work I analyze Pedro Almodovar's film *Pepi, Luci, Bom y otra chicas el montón* (1980) in relation to the Spanish underground comic that emerged in the early 70 and consolidated during the first half of the 1980s. My main objective is to show the influence of this cultural phenomenon in Almodovar's early cinema.

Keywords/Palabras clave

Almodóvar, cómic underground español, parodia, pastiche, apolítico vs político, movida madrileña

Creative Commons License

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/)

En su libro, *El cine de Pedro Almodóvar* (1989), Nuria Vidal observa lo siguiente: “Todo director tiene algunas cosas que le distinguen, elementos que son como un sello de su trabajo y que uno espera encontrar en sus películas. En el caso de Almodóvar, me atrevo a decir que este elemento son las ventanas” (356). Este rasgo formal del cine almodovariano nos hace pensar de inmediato en el melodrama clásico norteamericano, pienso aquí en los films de Douglas Sirk, por ejemplo. Al mismo tiempo, apunta a la influencia del tebeo (historieta), que si bien es mucho más marcada en los primeros trabajos de este director, nunca desaparece del todo¹. Mediante la puesta en escena, el encuadre y el movimiento de la cámara, Almodóvar consigue muchas veces darnos la sensación de que estamos mirando las viñetas de una historieta. Lo que sigue es un estudio de esta influencia, puntualmente la del cómic *underground* español surgido durante la Transición, en su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). En particular, me interesa resaltar qué aspectos formales de este cómic se hallan presentes en la película y cuáles de sus múltiples discursos Almodóvar reproduce, coopta y/o subvierte.

Antes de analizar el film, conviene repasar brevemente la historia del tebeo español, reseñar las características que el cómic *underground* poseía cuando Almodóvar empezó su carrera como realizador y reflexionar sobre el papel que el mismo jugó en los procesos político-culturales conocidos como la Movida madrileña y la Transición, después de la muerte de Franco en 1975.

Los tebeos durante el franquismo: adoctrinamiento social, escapismo y censura

Como indica Antonio Altarriba, en *La España del tebeo* (2001), en España no se puede hablar de una industria de la historieta hasta 1940, en que la dictadura franquista impulsa su desarrollo y la utiliza como un vehículo para adoctrinar a la población, especialmente a los niños y jóvenes. *Roberto Alcázar y Pedrín* (guión de Juan Bautista Puerto y dibujos de Eduardo Vañó Pastor, 1940) y *El guerrero del antifaz* (Manuel Gago García, 1945), ambos de la Editorial Valenciana, son ejemplos de una política cultural que promovía los valores defendidos por el nacionalcatolicismo de extrema derecha: autoridad paterna, exaltación de la madre como centro de la familia, idealización del amor conyugal y del patriotismo, defensa de la Iglesia, condena del comunismo, etc. El primero narra las aventuras de un agente español de la Interpol, y el segundo las de un caballero de la España de los Reyes Católicos en lucha contra el Islam. En *Spanish Culture and Society* (2002), Barry Jordan subraya la doble función que cumplía este último tebeo:

Under the sway of Francoist propaganda in the 1940s and 1950s, and in keeping with the regime’s reactionary, nationalistic outlook,

Spanish comics featured, for example, *El guerrero del antifaz*, a medieval Christian knight superhero, at war with the Moors and Islam, fulfilling readers' needs for escape but also reinforcing dominant values. (52)

Los más de 300.000 ejemplares de *El capitán trueno* (guión de Víctor Mora Pujadas y dibujos de Ambrós², 1956), otro caballero en lucha contra “el infiel”, que la editorial Bruguera publica semanalmente entre 1959 y 1968, bastan para darnos una idea del alcance y éxito de este proyecto. El mismo también alcanza al tebeo pensado para ser consumido por mujeres. Revistas como *Florita* (Editorial Hispano Americana, 1949), *Mariló* (Editorial Valenciana, 1950) y *Sissi* (Editorial Bruguera, 1958), refuerzan los roles de género patriarcales y vacían las relaciones amorosas de todo contenido erótico. Sus protagonistas, “ángeles del hogar” como propone la dictadura, son personajes asexuados, ingenuos, sacrificados y naturalmente bondadosos.

Pero no todos los tebeos que van surgiendo por estos años fomentan los valores de la dictadura y el escapismo a lugares exóticos y tiempos supuestamente más gloriosos. Personajes de la revista *Pulgarcito* (Editorial Bruguera, 1945), como *Don Pío* (José Peñarroya, 1947), *Carpanta* (Escobar, 1947), *Doña Urraca* (Jorge³, 1948) y *Zipi y Zape* (Escobar⁴, 1948), critican, mediante el esperpento, la ironía y la sátira, males sociales del momento, o de un pasado reciente, como la pobreza, el hambre y el desempleo. Se meten incluso con la moral imperante, tal el caso de *Don Pío* con su subversión de los roles familiares tradicionales, pero cuidándose de no tensar demasiado la relación con el régimen y la Iglesia. En 1952, sin embargo, con la creación de la Junta Asesora de la Prensa Infantil, la censura, que hasta entonces había sido autoimpuesta por el medio, comienza a reglamentarse. Los censores ponen especial énfasis en suprimir el erotismo y la sexualidad en general, pero también limitan la crítica político-social. Esto último afecta particularmente a la editorial Bruguera, que se ve obligada a suavizar el tono de sus publicaciones más corrosivas. El indigente “Carpanta”, por ejemplo, aplaca un tanto su hambre y consigue una vivienda. Este proceso de control culmina en la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles (CIPIJ) creada por el ministro de información y turismo Manuel Fraga Iribarne en 1962.

A partir del Plan Nacional de Estabilización Económica de 1959, llevado adelante gracias a la normalización de las relaciones con los Estados Unidos y la Europa occidental, el régimen franquista abandona el fallido modelo de autarquía política. La consecuente ola de inversiones extranjeras, el fomento de la industria y el ingreso de remesas provenientes del más de millón y medio de españoles que habían emigrado en busca de trabajo, hace que España experimente entre 1960 y 1965 un incremento anual promedio en el producto bruto interno del orden del 8.6 por ciento (García de Cortázar, 618). La industria del tebeo participa de esta

bonanza y publicaciones como *Jaimito* (Editorial Valenciana, 1943), *El Capitán Trueno*, *Pulgarcito*, *El cachorro* (Juan García Iranzo, 1951), *El DDT* (Editorial Bruguera, 1951), *Pumby* (Editorial Valenciana, 1955), *Tío Vivo* (D.E.R., 1957), *El Jabato* (guión de Víctor Mora y dibujos de Francisco Darnís, 1958), *Sissi* (Editorial Bruguera, 1958) y *El cosaco verde* (guión de Víctor Mora y dibujos de Fernando Costa, 1960), por nombrar algunas de las más conocidas, incrementan fuertemente sus tiradas⁵. El tebeo vive así su época de oro.

La falta de renovación del medio, la fuerte concentración de la oferta, la censura, la competencia exterior y, sobretudo, el crecimiento de la televisión, hacen que desde principios de los 70 el mercado del tebeo destinado a niños y jóvenes se contraiga paulatinamente⁶. Para finales de la década, muchas de las publicaciones históricas ya no circulan o lo hacen con tiradas muy bajas. Las editoriales Bruguera y Valenciana, dos de las empresas más importantes del medio, se declaran en cesación de pagos en 1982 y 1984 respectivamente. Al mismo tiempo, como veremos en detalle en el siguiente apartado, la gradual apertura política posibilita que nuevos agentes económicos y culturales revitalicen el medio creando y/o potenciando nuevos nichos de mercado.

Los tebeos de la Transición: el cómic *underground* y las revistas de humor gráfico

La Ley de Prensa de 1966, que establece un sistema diferenciado de calificación para los tebeos, no supone cambios significativos en las asfixiantes limitaciones de expresión que afectaban a las historietas infantiles. Todo lo contrario ocurre en el segmento del cómic para adultos, donde cierto grado de violencia y erotismo son por primera vez permitidos. Surgen así nuevas variantes, como el cómic erótico, fantástico y de terror, que experimentan un rápido crecimiento. Al mismo tiempo, el cómic extranjero que agudiza la crisis del tebeo infantil sirve de acicate para el surgimiento en los años 70 de un nuevo nicho dentro de este mercado: el cómic *underground*. Como afirma Altarriba,

los temas y estilos más influyentes durante estos años proceden de Estados Unidos. De allí viene este movimiento o, quizá, sólo esa actitud que de forma admirativa y un tanto misteriosa se denominaba «*underground*» y, bajo el influjo de esta subversiva etiqueta, los tebeos, ahora convertidos en «cómic» o «comix», empiezan a rodearse de una aureola de marginalidad que ya nunca les abandonará. (314)

Inspirándose principalmente en el cómic *underground* producido en USA y en Gran Bretaña, una nueva generación de jóvenes artistas introduce en España, en mayor medida tal vez que la música u otro medio, una estética en la que convergen, entre otras manifestaciones de la contracultura, lo punk, lo kitsch y lo

camp⁷. La primera publicación de este tipo, el fanzín (revista casera semi-clandestina) *El Rollo enmascarado* (1973), se da en Barcelona. Pronto el fenómeno se extiende a Valencia y Madrid y aparecen fanzines como *La piraña divina* (1975), *Carajillo* (1975) y *Picadura selecta* (1976). *Star* (Producciones Editoriales, 1974) es la primera revista en dar a esta nueva corriente un medio estable de publicación.

La promulgación de la Constitución Española de 1978, que pone fin a la censura, posibilita que el cómic *underground* ingrese en los canales tradicionales de circulación y experimente un boom. Altarriba indica que, “entre 1981 y 1985, los años de mayor proliferación de títulos, llegaron a coincidir en los quioscos y, como consecuencia a competir, cerca de veinte publicaciones” (320). *Tótem* (Editorial Nueva Frontera, 1977), *1984* (Toutain Editor, 1978), *Creepy* (Toutain Editor, 1979), *Cómic Internacional* (Toutain Editor, 1979), *El Víbora* (La Cúpula, 1979), *Cimoc* (San Román, 1980), *Cairo* (Editorial Norma, 1981) y *Madriz* (Gráficas Futura, 1984) son algunas de las revistas que tienen mayor éxito⁸. Muchas de ellas editan en España cómics extranjeros aparecidos en los años 60 que habían estado prohibidos por la censura. La corriente *underground* también irrumpe en el campo del humor gráfico con revistas como *Hermano lobo* (Chumi Chúmez, 1972), *Barrabás* (Xabier de Echarri, 1972), *El Papus* (Ediciones Amaika, 1973), *Por favor* (José Ilario, 1974) y *El Jueves* (Ediciones El Jueves, 1977). Se dan a conocer así nuevos dibujantes y escritores como Abulí⁹, Calpurnio¹⁰, Ceesepe¹¹, Mauro Entrialgo, Gallardo¹², Carlos Giménez, Ivà¹³, Fernando Luna, Mariscal¹⁴, Martí¹⁵, Max¹⁶, Montesol¹⁷, Nazario¹⁸, Pamies¹⁹ y Daniel Torres. Cómics como *Paracuellos* (Carlos Giménez, 1975), *Makoki* (Gallardo, 1977), *Anarcoma* (Nazario, 1980), *Taxista* (Martí, 1982), *Torpedo 1936* (Abulí, 1982), *El Bueno de Cuttlas* (Calpurnio, 1983), *Roco Vargas* (Daniel Torres, 1983), *Peter Pank* (Max, 1984), *Makinavaja* (Ivà, 1986), *Herminio Bolaextra* (Mauro Entrialgo, 1987) y *Manuel Montano* (Miguelanxo Prado y Fernando Luna, 1988), por nombrar algunos de los más populares y logrados, tratan y retratan con gran desenfado todos los temas que habían sido censurados por la dictadura.

Por sus contenidos, por su estética y por los jóvenes dibujantes y escritores que reúne, el cómic *underground* se convierte en uno de los máximos referentes de esta renovación. Para Altarriba, a finales de los 70 “la historieta se ha convertido en un medio situado en la encrucijada de las formas expresivas más actuales y, cargado de un potencial contestatario de primer orden, se encuentra en la cresta de la ola, en el filo mismo de la modernidad” (316). La denominada “línea chungá”, que tiene como abanderadas a las revistas *El Víbora* y *Nakoki*, es la que lleva esta corriente contracultural más lejos: sexo, drogas, prostitución, homosexualidad, marginalidad social, represión estatal, ultraviolencia, sadomasoquismo, etc., pueblan sus páginas. Los artistas recurren al esperpento, el

humor negro, el absurdo, el pastiche, la parodia, que se extiende incluso a tebeos del ciclo anterior²⁰, la hipérbole, la ironía y la sátira. También se observan un lenguaje y dibujo hipersexualizados, así como un guión episódico e indefinido.

El cómic *underground* español surge al mismo tiempo que la Movida madrileña y está íntimamente ligado a ella. Almodóvar, uno de sus referentes centrales, trabaja como guionista de fotonovelas y tebeos para las revistas *Star* y *El Víbora*. Ambos fenómenos culturales son parte del movimiento general de renovación artística producido por la gradual apertura política. En el libro de María García de León y Teresa Maldonado, *Pedro Almodóvar: la otra España cañí* (1989), el cineasta Jaime Chavarrí nos lo confirma: “La movida fue la aportación madrileña a una estética que se estaba produciendo internacionalmente, la estética del Punk, de la Nueva Ola” (131). En el Madrid de finales de los 70 y principios de los 80, para ser considerado moderno uno debe ir a bares como El Pentagrama y la Sala Rock-Ola, escuchar a Alaska²¹, el grupo Los Pegamoides y Radio Futura, vestir ropa diseñada por Antonio Alvarado y Sybilla, asistir a las exposiciones de Luis Pérez-Minguez y de Cessepe, leer los cómics de Gallardo, Nazario y Max, y mirar las películas de Almodóvar. Los artistas de la Movida, al mismo tiempo, “se filman, pintan y fotografían, se hacen visibles entre sí; «existen» en las obras de los otros” (Pérez del Solar 39), y hacen así híper visible su modernidad.

Esta reproducción mediática, alimentada también por la televisión y la radio, sobredimensionó el tamaño real de este fenómeno. García de León y Maldonado sostienen que la Movida “no era multitud [...] sino un círculo que sumaba y rentabilizaba sus pequeños e iniciales éxitos, es decir, un efecto multiplicador, v.g. Alaska, C. Maura” (56). Nos advierten también sobre el uso político que se hizo de la misma. Para ellas la Movida fue “una operación de lavarle la cara a España, arrumbar su tradicional imagen negra y vetusta, e incluso pasar a la ofensiva, pareciendo, de cara al exterior, que se estaba produciendo una especie de revolución cultural” (133). Al mismo tiempo, sirvió para ocultar la desinversión en el campo de la educación y la ciencia ya que “un gran concierto de ‘rock municipal’ o ser modernos en bares, música, o moda, se improvisa mejor que modernizar las bibliotecas o la investigación científica, y, por otra parte, a nivel de imagen, es más visible y rentabilizable (sic) a corto plazo” (133).

Si bien el cómic *underground* jugó un papel central en este cambio de imagen orquestado desde el PSOE, no es menos cierto que también retrató y criticó la injusticia social, la corrupción del gobierno y la falta de memoria histórica. En este sentido, Pérez del Solar sostiene que,

la historieta no sólo es capaz de observar con humor e ironía los rituales de la «modernidad» recién adoptada, sino que también puede dar una presencia a aquello que tal modernidad deja de lado. Durante este período, autores como Martí, Nazario, Max, Gallardo,

Mediavilla, Pons, Carlos Giménez, el equipo El Cubri, Ivá, Pamies, Murillo, entre muchos otros, perseveran en la exhibición de mundos a los que se les va negando la visibilidad o que, simplemente, se extinguen. Sin duda, una de las principales virtudes de esta historieta es su capacidad de hacer visible lo que oculta el triunfalista discurso oficial (51).

Artistas como Miguel Gallardo, Montesol y Martí, por nombrar tres casos emblemáticos, vieron y criticaron esta operación política, y dieron cabida en sus páginas a sectores sociales que quedaban al margen del “milagro” español. El primero, con el personaje del cómic *Soy tan moderna*, Conchita Merlini, se burlaba de ese afán por imitar, superficialmente, las distintas manifestaciones de la vanguardia cultural occidental. El segundo, mediante el desmemoriado Paco, de *No me acuerdo de nada*, criticaba la indiferencia general hacia el reciente pasado dictatorial. Finalmente Martí, en *Calma Chicha*, retrataba con trazos realistas la vida de un inmigrante del campo resignado a vivir en una chabola en las afueras de Madrid. Desempleado, se dedicaba a observar el mundo que lo rodeaba: “Hay que ver lo que disfrutan los chavales remojándose a la salida del caño grande” (Pérez del Solar 49).

Como mostraré a continuación, la primera de estas dos vertientes del cómic *underground* es la que tiene una influencia más marcada en el film de Almodóvar. Sin embargo, la película, que es antes que nada una celebración del mundo de la Movida madrileña, no está del todo exenta de una crítica social, especialmente en lo que respecta a la subversión de la moral tradicional.

Influencia del cómic *underground* español en *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del montón

En *Pepi, Luci, Bom...* el cómic *underground* está presente desde el inicio. El título del film, la serie de viñetas de Ceesepe en la que aparecen las protagonistas dibujadas como personajes de un fanzín, las letras de los créditos y la voz de Little Nell cantando “Do the Swim”, nos sumergen de lleno en este mundo²². El carácter episódico de la narración, es otro rasgo que apunta al cómic, especialmente el de fanzines, donde la acción debe ser breve por cuestiones de espacio²³. La película se estructura a partir de dos hilos narrativos centrales. Por un lado, está la venganza que Pepi (Carmen Maura) lleva a cabo contra el marido de Luci (Félix Rotaeta), un policía que la chantajea para que se acueste con él. Por el otro, tenemos el accidentado romance entre Luci (Eva Siva) y Bom (Alaska). A estas historias se les intercalan sucesos breves y argumentalmente autónomos, que al igual que las historietas de las revistas de humor gráfico, buscan hacernos reír mediante el absurdo, la parodia, la sátira o la exageración. La competencia “Erecciones Generales”, el monólogo de la mujer barbuda, las

apariciones de la inmigrante campesina que quiere ser modelo, el recital de rock de Alaska y Los Pegamoides, el gag de las argentinas “avivadas”, los comerciales de las “bragas Ponte”, el episodio de la actriz/madre soltera que parodia a la Margarita Gautier de *La dama de las camelias*, son algunos ejemplos de esto. Como indica Nuria Vidal, el personaje interpretado por Carmen Maura “es el hilo que une e hilvana las distintas viñetas [...] de la película y le da continuidad a partir de su venganza” (273). Las didascalias diseñadas por Ceesepe son otro guiño a este medio, que las emplea por ejemplo para expresar de manera económica saltos de tiempo y de lugar o para subrayar estados de ánimo. Almodóvar les da este uso, “Pepi estaba sedienta de venganza” / “A la mañana siguiente...”, pero al mismo tiempo busca con ellas crear un pastiche y un efecto que oscila entre lo paródico y lo kitsch: “También el policía supo lo que era estar sediento de venganza”.

La estética del cómic se hace presente asimismo a través del manejo de la cámara, que en muchas ocasiones remeda clichés ópticos de este medio como picados, contrapicados, planos subjetivos, primerísimos planos y zooms. Pensemos, por ejemplo, en el plano subjetivo en contrapicado en el que Pepi ve desde su cama como el policía se relame la lengua mientras la mira, los planos en los que Pepi se oculta detrás de las esquinas de los edificios para espiar a otros personajes, los planos subjetivos sobre el hombro en los que observamos lo que está viendo, el plano subjetivo donde miramos lo que el policía ve a través de sus binoculares, el largo *traveling* que nos muestra detenidamente la habitación de Pepi, etc.

El vestuario y el lenguaje también reproducen este universo, sobretodo el que tanto tiene en común con la Movida madrileña. Como indica Almodóvar, “the film was an expression of those groups; the ‘human landscape’ of the film consisted of people who belonged to that movement” (Besas 215). Abundan las chaquetas de cuero, las tachas, la botas, los colores estridentes; todo lo asociado con el arte pop anglosajón y con la estética punk, kitsch y camp. Pepi y Bom, así como sus amigos, pertenecen a ese mundo ultramoderno y contracultural que muchos artistas del cómic *underground*, en un acto autorreferencial análogo al que Almodóvar lleva adelante con su film, recrean con gran esmero y detenimiento.

El cuidado que este director pone en la confección de los decorados y la puesta en escena en general, una constante a lo largo de toda su obra, es similar al que uno puede encontrar en los cómics de artistas como Gallardo, Mariscal, Max, Nazario o Pamies. En este medio, es fácil para el lector apreciar la complejidad en la composición de la imagen porque controla la velocidad de la mirada y por lo tanto puede captar los más mínimos elementos presentes en la viñeta. Como en el cine esta facultad se pierde, Almodóvar recurre con asiduidad a primerísimos planos y a *travelings* horizontales y verticales muy lentos para que el espectador,

que parece por momentos estar “leyendo” la película, pueda captar esta riqueza. En *Pepi, Luci, Bom...* vemos un ejemplo de esto en la primera escena. La cámara nos muestra una de las ventanas del edificio que se ve desde el piso de Pepi. Mediante un cambio gradual en el enfoque nos metemos dentro del apartamento de la protagonista y vemos en primer plano una hilera de macetas con plantas de marihuana. La cámara las recorre de derecha a izquierda y baja para mostrarnos el tocadiscos donde se escucha la canción “Do the Swim”. Sin detenerse, vuelve a desplazarse hacia la izquierda, baja a lo largo de una lámpara de mesa y cambia de dirección hacia la derecha hasta detenerse en la cara de Pepi, que está pegando cromos en un álbum. Desde esa posición inicia un *zoom out* que finalmente nos da el plano de situación que permite ordenar espacialmente lo que hemos visto. La puesta en escena también alude directamente al mundo del cómic en varias ocasiones. Pepi colecciona álbumes de superhéroes, tiene un póster de la mujer maravilla y le regala a Luci un fanzín erótico.

En el artículo, “El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar” (1989), Vicente Sánchez-Biosca señala que en el cine de este director, “[e]l realismo [...] sirve de material de base; sobre él se ejercita una mirada, se descontextualiza lo previsible y se recurre alternativamente a la parodia o al pastiche” (121). De la misma manera que el cómic *underground* español parodia los tebeos del franquismo, algunos personajes de *Pepi, Luci, Bom...* parodian tipos e instituciones asociados con la dictadura. Tres ejemplos de esto son el policía reaccionario que abusa de su poder, Luci, la esposa sumisa y tradicional que está “negra” porque su marido no le pega, y la inocente y aniñada Pepi, que para nuestra sorpresa cultiva plantas de marihuana y está dispuesta a vender su virginidad porque su padre ya no le pasa dinero. También hay que mencionar a la joven pueblerina que viene a Madrid para ser cantante y escapar así del hambre. Además de aludir a los problemas económicos del momento y a la trata sexual, este personaje nos muestra las limitaciones del cambio social. Su modernidad no va más allá de la ropa y el peinado, y cada vez que habla deja ver que es mucho más conservadora de lo que parece. La hipérbole de que todos son objeto exagera el estereotipo al que hacen referencia a tal punto que lo parodian. Los diálogos cumplen la misma función. No podemos evitar la carcajada cuando escuchamos a la joven advertirle a su representante que ella es muy moderna hasta que le tocan el “ñoñito”; ni tampoco al ver a Pepi, de trencitas con moños, levantarse el vestido por encima de las rodillas, abrir las piernas y decirle al policía, “¿Qué te parece este conejito es su salsa?”

Otro rasgo que el cómic *underground* comparte con el cine almodovariano es el pastiche. Para crear este efecto, los artistas recurren a los más diversos elementos de la cultura: pintura, cine, historia, música, religión, etc. Muchas veces, esto se consigue mediante la yuxtaposición de elementos reconocibles del cómic norteamericano de los años 40 y 50, sus archiconocidos superhéroes por

ejemplo, y otros propios de la estética punk, kitsch y camp. En general, se les imprime un fuerte componente erótico y no faltan las referencias directas e indirectas a la homosexualidad y el sadomasoquismo. En *Pepi, Luci y Bom...*, el pastiche se genera de distintas maneras. Por un lado tenemos las referencias al cine clásico de Hollywood, la femme fatal en busca de venganza y el detective corrupto, por ejemplo. La golpiza que los amigos de Pepi le dan al hermano gemelo del policía mientras cantan, por otro lado, nos recuerda el film *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick, un referente del cine británico contracultural. En esta misma escena, se alude también a las películas inspiradas en zarzuelas y sainetes populares, así como al humor negro presente en la tradición picaresca y en el cine de Luis García Berlanga y Marco Ferreri. La coexistencia de la España tradicional y provinciana con la moderna y cosmopolita es otra de las formas en que Almodóvar consigue sus más logrados pastiches. El ejemplo más acabado nos lo da el personaje de Luci, una tradicional ama de casa que es capaz de practicar el sexo oral a un desconocido, vestirse como Pepi sin cambiar sus modismos lingüísticos y su conservador peinado y excitarse cuando Bom orina encima de ella.

Al echar mano a estos rasgos del cómic *underground*, Almodóvar afirma su modernidad, en términos históricos, y su postmodernidad, en términos artísticos. La autoreferencialidad, la intertextualidad, el impulso lúdico y paródico, la representación del ambiente de la Movida y el reflejo meta-narrativo que supone el pastiche, nos permiten reconocer este posicionamiento. Al mismo tiempo, se muestra como un director comprometido con el cambio social. Por medio de personajes como Luci, una ama de casa sumisa y frustrada que no tiene hijos, y su marido, un policía corrupto y cobarde, Almodóvar parodia dos pilares de la ideología franquista, desautorizando de esta manera el orden y la moral defendidos por la dictadura. El pastiche, sin embargo, desactiva algunas veces esta crítica social. La denuncia de la violencia doméstica y policial se neutraliza, por ejemplo, porque las figuras protagónicas se construyen por medio de discursos incongruentes y/o inconexos. Por un lado, Pepi y Bom, personajes con los que se nos hace simpatizar a partir de su modernidad, someten a Luci y a su cuñado a un maltrato y humillación igualmente violentos. No se observa, por otra parte, una censura de este comportamiento, sino más bien lo contrario. La violación que sufre Pepi a manos del policía, recordemos que aparece vestida como la niña típica de los tebeos del franquismo, se relativiza cuando la oímos preguntarle si no le importaría, “hacerlo por detrás”, ya que esto le permitiría vender su virginidad si llegase a necesitarlo. El grito que da cuando es penetrada, nos termina de descolocar. El masoquismo hiperbólico de Luci, produce el mismo efecto. La golpiza brutal que le da su marido le genera tal grado de placer que decide volver con él. Al referirse a este recurso estilístico, Fredric Jameson sostiene que,

[e]l pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. (Sánchez-Biosca, 115)

Esta es la sensación final que nos transmite *Pepi, Luci y Bom...* Su efecto más característico no es el paródico, sino más bien el de naturalizar o normalizar esa representación supuestamente paródica (el masoquismo de Luci, el sadismo de Bom y el deseo de venganza de Pepi). En las acciones que realizan la mayoría de sus personajes y en las palabras que pronuncian, por ejemplo, no se observa una división clara entre lo que consideran “bueno” o “malo”. Desde la óptica del film, todo lo que hacen es igualmente válido, o mejor dicho, no puede ser juzgado.

En *Pepi, Luci, Bom...* están presentes entonces las dos grandes preocupaciones del cómic *underground* de la Transición a las que me referí más arriba: afirmar, haciéndolas más visibles, la nueva corriente artística y la modernidad española, y llevar adelante una crítica social. Prima, eso sí, la primera. Vemos por un lado una celebración de la Movida y un afán por renovar el mapa cultural español; por el otro, se lleva adelante por medio de la parodia una ofensiva contra la España asociada con el franquismo. El relativismo moral, que se genera en parte mediante el uso del pastiche, neutraliza no obstante instancias de esta crítica, como la denuncia de la violencia doméstica y el abuso del poder estatal. El alcance de la preocupación social en este film, por otro lado, se ve también limitado por la auto-referencialidad que, enfocándose en el ambiente de la Movida madrileña, ignora a los sectores de la sociedad española que no forman parte de la misma. Cuando los menciona, tomemos por caso a la joven inmigrante, es para burlarse de ellos y resaltar aún más la modernidad de sus heroínas. El mismo efecto tienen los vaivenes amorosos que afectan la relación entre Luci y Bom y el deseo de venganza de Pepi. Al monopolizar el relato, dejan en un segundo plano problemas que afectaban a la gran mayoría de los españoles, tales como la marginalidad social, la falta de memoria histórica, la manipulación política y la corrupción estatal y privada. La relativización de la moral, sin embargo, representa en sí misma una subversión, no sólo de los valores en que se apoyaba el régimen franquista, sino de toda la ética cristiano-europea. Esta amoralidad, tal vez sin buscarlo, es el rasgo más marcadamente político y contestatario del film de Almodóvar.

Notas

¹ Especialmente en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983).

² Pseudónimo de Miguel Ambrosio Zaragoza.

³ Pseudónimo de Miguel Bernet Toledano.

⁴ Pseudónimo de Josep Escobar i Saliente.

⁵ Las principales publicaciones duplican sus tiradas semanales: *DDT* 100.000, *Tío Vivo* 200.000, *Pulgarcito* 200.000, *El guerrero del antifaz* 200.000 y *El capitán trueno* 300.000. *Mortadelo y Filemón*, la famosa historieta de Francisco Ibáñez, se empieza a publicar en la revista *Pulgarcito* en 1958.

⁶ Hay dos excepciones: *EL Capitán Trueno* y *Mortadelo y Filemón*.

⁷ Del ámbito específico del cómic, hay que destacar a Robert Crumb y su trabajo *Zap Comix* (1968).

⁸ Se trata de un boom dentro de un nicho. *El Víbora* alcanzará tiradas de 80,000 ejemplares mensuales, *Madriz* de 25,000, y *Cairo* y *El Jueves* de 20,000. Estas cifras resultan irrisorias cuando se comparan, por ejemplo, con los 200,000 ejemplares de la revista *Pulgarcito* que se vendían semanalmente durante los años 60.

⁹ Pseudónimo de Enrique Sánchez Abulí. Creador del cómic *Torpedo 1936*, que aparece por primera vez en la revista *Creepy* en 1982.

²⁰ Pseudónimo de Eduardo Pelegrín Martínez de Pisón. *El Bueno de Cuttlas*, publicado a partir de 1983 en la revista *El Jopo*, es su trabajo más conocido.

¹¹ Pseudónimo de Carlos Sánchez Pérez. Este artista gráfico es uno de los referentes centrales de la Movida Madrileña. Diseñó la portada de álbumes de grupos de rock flamenco como *Ketama* y *Kiko Veneno* y los pósters de dos films de Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *La ley del deseo* (1987). Colaboró en las revistas *Star*, *Bésame mucho* (Producciones Editoriales, 1979) y *Madriz* (Carlos Otero, 1984), entre otras.

¹² Pseudónimo de Miguel Ángel Gallardo Paredes. Una de sus obras más famosas es *Makoki*, publicada por primera vez en *Disco-Expres* en 1977.

¹³ Pseudónimo de Ramón Tosas Fuentes. Su cómic más popular es *Makinavaja, el último choriso*, publicado en la revista *El Jueves*.

¹⁴ Pseudónimo de Javier Errando Mariscal. Este diseñador artístico, que se inicia en el cómic *underground*, es otro de los referentes de la Movida Madrileña. El “taburete Dúplex”, es una de sus obras más emblemáticas de este periodo.

¹⁵ Pseudónimo de Martí Riera Ferrer. Su cómic más famoso es *Taxista*. Lo publica por primera vez en 1982, en la revista *El Víbora*.

¹⁶ Pseudónimo de Francesc Capdevilla. En 1984 publica en la revista *El Víbora* el cómic *Peter Pank*.

¹⁷ Pseudónimo de Francisco Javier Ballester Guillén. Es uno de los fundadores de la revista *Star*.

¹⁸ Pseudónimo de Nazario Luque Vera. Nombre clave en el cómic *underground* barcelonés. *Anarcoma*, su obra más famosa, se publica por primera vez en la revista *Rambla*, en 1982.

¹⁹ Pseudónimo de Antonio López Pamies. En 1980, publica *Roberto El Carca y Zotín* en la revista *El Víbora*.

²⁰ *El Rollo enmascarado*, por ejemplo, parodia al *Guerrero del antifaz*, *Peter Pank* a Peter Pan, el personaje de la famosa película de Walt Disney, y *Roberto El Carca y Zotín* a los personajes del tebeo *Roberto Alcázar y Pedrín*.

²¹ Pseudónimo de Olvido Gara Jova. Es un referente de la Movida madrileña. Participó en grupos de rock punk como Kaka de Luxe, Alaska y los Pegamoides y Alaska y Dinarama.

²² Little Nell es el nombre artístico de Nell Campbell. Su participación en el musical dirigido por Jim Sharman, *The Rocky Horror Picture Show* (1975), y sus interpretaciones de la canción “Do the Swim”, la convirtieron en un referente de la contracultura y, especialmente, de la estética kitsch y camp.

²³ Los fanzines y revistas en general no tenían más de 30 páginas y presentaban el trabajo de varios artistas. En los 90 las estrategias de comercialización cambian y se impone cada vez más el libro exclusivo para un solo personaje o artista.

Bibliografía citada

- Altarriba, Antonio. *La España del Tebeo: La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Impreso.
- Besas, Peter. *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press, 1985. Impreso.
- García de Cortázar, Fernando y José Manuel González Vesga. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. Impreso.
- García de León, María y Maldonado, Teresa. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí: sociología y crítica cinematográficas*. Ciudad Real: Área de Cultura. Excm. Diputación de la Provincial de Ciudad Real, 1989. Impreso.
- Gasca, Luís y Gubern, Román. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Gubern, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península, 1979. Impreso.
- Jordan, Barry. *Spanish Culture and Society: The Essential Glossary*. London: Arnold, 2002. Impreso.
- Pérez del Solar, Pedro. “Vidas ejemplares. Algunas aproximaciones desde la historieta a la modernidad de los 80.” *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Edición de Eduardo Subirats. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002. Impreso.
- Sánchez-Biosca, Vicente. “El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar.” *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Edición de José Hurtado y Francisco Picó. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989. Impreso.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, 1989. Impreso.