Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.), nº **51** (31/12/2012): 391–420.

LOS ARTRÓPODOS EN LA CINEMATOGRAFÍA DE PEDRO ALMODÓVAR

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física, Facultad de Biología, Universidad Complutense, 28040 Madrid (España).
– artmad@bio.ucm.es

Resumen: Tras algunas palabras sobre su biografía y su filmografía, nos adentramos en el mundo de Pedro Almodóvar y en su particular zoológico, y con él, en su entomología cinematográfica. Se realiza un comentario descriptivo de los artrópodos utilizados en su obra cinematográfica, tanto en las escenas de su filmografía como en los diálogos, bandas sonoras y títulos de crédito de sus películas. En ellas aparecen numerosas imágenes de y referencias a gran variedad de artrópodos, así como a la cripsis o el mimetismo, formando parte de ellas con diferente frecuencia, simbología e intencionalidad. Mayoritariamente aparecen las mariposas, estéticamente / culturalmente vinculadas de forma atávica con lo femenino/ la figura de la mujer, a las que dedica la mayoría de las referencias entomológicas en su obra, y también existe alguna relación entre este insecto y el alma, ambos elementos de origen helénico. También se nutre de la atávica asociación entre los "*bichos*" y el mal, herencia de la satanización medieval de estos animales. Se recoge el origen y el desarrollo de esta vinculación en Occidente entre las mariposas y lo femenino, y entre los "*bichos*" y el pecado, la muerte y lo deleznable, de cuya herencia cultural en Occidente Almodóvar es un claro ejemplo contemporáneo. Por último, se pone de manifiesto la influencia, y algunas similitudes, en la obra de Almodóvar en relación con la de Luis Buñuel, así como de elementos consustanciales en ambos y la Escuela Española.
Palabras clave: Artrópodos, Pedro Almodóvar, entomología cultural, cine, arte.

Arthropods in the cinema of Pedro Almodóvar
Abstract: After a few words about his biography and filmography, we enter the world of Pedro Almodóvar and his particular zoo, and with it we enter the entomology of his films. We give descriptive comments on the arthropods used in his films, and discuss the arthropods that appear in his scenes, dialogues, soundtracks and credit titles. In them appear many images of and references to a wide variety of arthropods, as well as to crypsis or mimicry, displayed with various frequency, symbolism and intentionality. Butterflies are mostly treated as images aesthetically / culturally linked, for ancestral reasons, to femininity and the female figure, themes to which he devotes most of the entomological references in his work, and there is also some connection between this insect and souls, both elements of Hellenic origin. He also feeds on the atavistic association between "bugs" and evil, a legacy of the medieval demonization of these animals. We comment on the origin and development in the West of this connection between butterflies and femininity, and between "bugs" and sin, death and everything despicable, with Almodóvar as a clear contemporary example of this Western cultural heritage. Finally, the influence of Luis Buñuel on Almodóvar's work is highlighted, with comments on some similarities in the work of both filmmakers in the context of some specific elements of the Spanish School.
Key words: Arthropods, Pedro Almodóvar, cultural entomology, cinema, art.

Introducción

Después de haber manifestado frecuentemente el interés que, desde nuestro punto de vista, posee el dar a conocer la presencia y significación de los artrópodos en el Arte y sus diversas manifestaciones (Pintura, Escultura, Arquitectura, Urbanismo, Arqueología, Literatura, Grafiti, Tatuaje, etc.), de haber introducido y discutido la casi generalizada ausencia de obras que relacionen la entomología con estas parcelas del hacer humano, y de haber abordado la cuestión en temas tan diversos que van desde el Grafiti y las ciudades de Venecia y Florencia a las Piedras Duras o la Arquitectura Ibérica, desde las monedas griegas o el Tatuaje a autores como Heródoto o Cervantes, o desde la presencia de los artrópodos en el origen de la abstracción y la figuración humana a la presencia de algunos órdenes de insectos y arácnidos en el Arte, o en la obra de artistas que van de Picasso y van Gogh a El Bosco, Goya o Dalí (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c, d, 2910 a, b, c, d, 2011 a, b, c, d, e, f, 2012; Monserrat & Aguilar, 2007; Monserrat & Melic, 2012), abordamos de nuevo el mundo del Cine, tema que ya habíamos tratado con la obra de Luis Buñuel (Monserrat, 2011 f), donde ya entonces hacíamos alguna reseña de los artrópodos en la obra de Almodóvar.

Salvo en este último artículo citado, lamentábamos la mayoritaria y casi permanente ausencia de trabajos entomológicos previos que los trataran en relación a la obra de estos autores o de estos temas, hecho que, como entonces citábamos, es un elemento casi constante, y que, al margen de lo indicado, en el caso del cine ha sido muy poco tratado (Leskosky & Berenbaum, 1988; Burt, 2002; Melic, 2003; Mariño Pérez & Mendoza Almeralla, 2006, etc.). Como hemos anotado, ahora abordamos por segunda vez el mundo del Cine, y nos interesamos en esta ocasión por los artrópodos de la obra de un autor tan conocido y tan popular como es Pedro Almodóvar, del que, a pesar de la enorme cantidad de bibliografía que sobre él y su obra ya se ha publicado (ver biblio-

grafía), tampoco existe información entomológica previa sobre su filmografía, quizás porque es un tema que, como hemos indicado, ha llamado poco la atención de los estudiosos, o porque, *a priori*, podría pensarse que no es presumible en la obra de un autor que, a diferencia de Buñuel (Sánchez Vidal, 1988, 1993, 1997; Melic, 2003; Monserrat, 2011 f), le interesa mucho menos la Entomología. Pero como hemos demostrado en las otras actividades humanas que antes hemos citado, veremos que los artrópodos también están presentes en la obra de Almodóvar (fig. 1-45), mucho más conocida por otros aspectos, y mostraremos al lector que así es prácticamente todas sus obras, y sobre todo abundaremos en el posible origen de esta presencia artropodiana en sus películas, y sobre la influencia y similitudes entre ambos cineastas dentro de la apenas reconocida Escuela Española.

No cabe duda que tratamos uno de los directores más conocidos y reconocidos entre los cineastas españoles contemporáneos (Pérez Gómez, 1979; Gregori, 2009), y quizás todos los lectores interesados en la filmografía de Almodóvar lo asocien con su frescura narrativa, con la personal estética en sus vestuarios, atrezos y decorados, a camino entre lo pop, lo *kitsch* y lo posmoderno (Sánchez Casado, 1988; Vareri, 1996; Polimeni, 2004), con el desparpajo y humor de sus situaciones y diálogos, con lo cercano y familiar de sus personajes y situaciones, donde lo marginal torna a cotidiano, con las raíces de la música por él elegida, con la originalidad de sus planos, con lo trasgresor de sus temas y guiones, con la naturalidad de su personal narrativa, con el cariño con el que trata a sus personajes, por esperpénticos que se nos ofrezcan, sin juzgarlos (Fuentes, 2005), por lo que a veces nos resultan tan cercanos, con la excelente labor de interpretación de sus actrices, a veces actores, y con la profundidad de los temas que una y otra vez aborda, dentro de un hacer autodidacta que, sin academicismos cinematográficos, le ha llevado a un cine libre, provocador, novedoso, expresivo, renovado y universal, donde la coherencia marca su personal trayectoria, pero quizás no hayan reparado en sus entomológicas referencias. Éste es el reto y el tema que ahora tratamos.

A pesar de su juventud, la obra de Almodóvar ya ha sido estudiada desde muy diversos aspectos, sea en relación a lo *pop*, lo *kitsch,* lo *camp*, lo esperpéntico, lo grotesco y lo posmoderno (Yarza, 1994; Vareri, 1996; Yarza, 1999; Polimeni, 2004; Fauconnier, 2005; Forgione, 2005; Mira, 2005; Smith, 2005), a la metáfora (Rios-Aparisi, 2010), la infancia (Martínez Soria y Perona López, 2005), la música (Cornejo Arruabarrena, 2005; Vernon, 2005), la historia reciente de la España y del Madrid que conoció (Martínez Vasseur, 2005; Forgione, 2005), la homosexualidad, la transexualidad y las perversiones sexuales (Smith, 1997, 1999; Wu, 2004, 2005; Pastor, 2005; Rebonell Santarén, 2005; Williams, 2005; Corbin, 2006; Mira, 2008; Piganiol, 2009), la poesía (Marku, 2001), o desde lo personal (Kinder, 1987; Cobos & Marías, 1995; Strauss, 1995; Willoquet-Maricondi, 2004, etc.), e incluso ya se ha celebrado algún congreso sobre su obra (Zurián & Vázquez Varela, 2005), se le ha nombrado *Doctor Honoris Causa*, y ya existen numerosos tratados que han estudiado su obra (ver bibliografía y enlaces), aunque nunca se ha reparado en los aspectos entomológicos que casi nunca faltan en sus películas, y quizás a los lectores el tema que hemos elegido les podrá parecer novedoso, sorprendente, imprevisto, incluso arriesgado, y es probable que pocas veces hayan reparado en los animales de sus películas y menos en los artrópodos que hallamos en ellas (algunos autores como Forgione, 2005 o Rios-Aparisi, 2010 han tratado algunos de sus animales, pero nunca habían reparado en los artrópodos), que no sólo aparecen en sus imágenes y fotogramas, sino que también aparecen referencias entomológicas en los títulos de crédito, diálogos, escenas y bandas sonoras de sus películas (fig. 1-45).

Este el reto y el tema que nos ocupa y que ahora presentamos: los artrópodos en la filmografía de Pedro Almodóvar. En esta contribución, y para no estar repitiendo constantemente los títulos de las películas que citamos, utilizaremos, en la mayor parte de los casos, la numeración que de ellas se anota en la Tabla I, donde sus largometrajes se listan cronológicamente ordenados. Naturalmente para un cineasta que aún tiene por delante mucha "guerra que dar", sólo nos basamos en su obra realizada hasta la actualidad durante los treinta primeros años de su carrera, desde su primera película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) hasta *La piel que habito* (2011), incluyendo su primer corto accesible al público: *Tráiler para amantes de los prohibido* (también haremos alguna breve referencia al reciente corto *La concejala antropófaga* de 2009)*,* y sin incluir, claro está, su próxima película *Los amantes pasajeros*, con inicio de grabaciones en Junio de 2012, y dentro de muchos años habrá que actualizar los datos que ahora anotamos.

Tras una breve introducción sobre su biografía y filmografía, damos paso al mundo de Almodóvar y a su escaso zoológico, y dentro de él, a sus aspectos entomológicos, tratando de profundizar en su descripción y en los orígenes culturales de esta entomológica presencia. Finalizaremos con algunos elementos comparativos en relación a otro cineasta español, Luis Buñuel, con quien entendemos está particularmente vinculado, dentro de la Escuela Española, y por último nos permitimos realizar algunas reflexiones personales sobre el Cine y su cine.

Para los lectores interesados, seleccionamos y anotamos alguna bibliografía recomendada o citada, y enlaces en los que pueden ampliar, complementar o discutir la información aquí expuesta. Al margen de estas referencias bibliográficas citadas en el texto, intercalamos numerosas opiniones del propio Almodóvar (o de sus personajes), y para no hacer cansina la permanente cita sobre el origen de estas numerosas reseñas, bien de sus películas o bien personales, que hemos intercalado en el texto (en *cursiva* y entrecomilladas), indicamos entre paréntesis el número correspondiente a la película donde hemos tomado esta cita (Tabla I) o, de ser personal, indicamos ahora que mayoritariamente se han extraídas de entrevistas y declaraciones de Almodóvar en *El País, Diario 16, ABC, Casablanca, El Víbora, La Luna, Alphaville, La Vanguardia, Fotogramas, Interviú, Ajoblanco, Semana Cine*, *Ya, El Europeo, Tiempo*, etc., o han sido tomadas de Kinder (1987), Cobos & Marías (1995), Strauss (1995) y Willoquet-Maricondi (2004), y que para el lector particularmente interesado, puede recabarse con más precisión en las notas y anexos de la bibliografía recogida.

Biografía y cinematografía

Hemos unido en un único apartado la biografía y la cinematografía de Almodóvar porque consideramos que una y otra están inexorablemente vinculadas (Holguín, 2006), tanto y lógicamente por el trascurso del tiempo, como por la ubica-

ción temporal/ temática de las obras y la evolución personal de su autor, y la primera influirá enormemente en la segunda, y desde luego, al revés.

Pedro Almodóvar Caballero nació el 24 de septiembre de 1949 (el día oscila entre el 24 y el 25, y fecha está prolongada hasta 1952, según fuentes y, con cierta sorna, según él mismo) en la localidad de Calzada de Calatrava, un pequeño pueblo manchego de la provincia de Ciudad Real, circunstancia que afectará y dejará una fuerte impronta en su personalidad, en su vida y en su obra (ese mismo año, 1952, Berlanga estrena *Bienvenido Mister Marshall*, obra maestra del Cine Español que refleja la España de larga posguerra de esa época).

De una familia de arrieros y bodegueros, con gran presencia femenina (era el tercer hijo de una familia con dos hermanas ya nacidas, Antonia y Mª. Jesús - su hermano menor, Agustín, nacería años más tarde), y cuyo mundo y psicología femeninos plasmaría magistralmente en la mayoría de sus películas. Este mundo cuasi-mísero de la España profunda, donde la misión de los seres humanos simplemente era sobrevivir (que en Italia reflejará magistralmente el Neorrealismo Italiano, y que el Cine Español dejaría constancia en obras como *Los santos inocente* de Delibes, que llevaría al cine Mario Camus, *La familia de Pascual Duarte* de Cela, llevada al cine por Ricardo Franco, o en *Las Hurdes* o, recordándolo, en *Los olvidados* de Buñuel). Este mundo de corrales, mulas, gallineros, conejos y comadreos de mujeres permanecerá en su obra como recuerdos de la infancia y reflejará especialmente en sus primeras obras (3, 4, 7-9, 15, 16), y de ello hablaremos al tratar de su particular zoológico.

Su padre, Antonio, era mulero, y se encargaba de transportar vino. La motorización del transporte en los cincuenta dejó a su familia en una situación económica precaria y les obligó a emigrar e instalarse a las afueras de Orellana la Vieja, Badajoz ("*la calle donde nos tocó vivir ni tenía luz, el suelo era de adobe, no había modo de que pareciera limpio, con el agua se enlodaba*"), contando Pedro ocho años. Más tarde emigraron a Madrigalejo, en la provincia de Cáceres, en cuya capital estudió el bachillerato (fue solista en el coro infantil, y lo refleja en 3, 6, 15) con los padres salesianos (fue inducido a estudiar para cura "*Yo era mucho más sensible a la voz de Tennessee Williams, en los labios de Liz Taylor, Paul Newman o Marlon Brando, que al susurro pastoso de mi director espiritual, y eso era algo que no podía evitar*"), y sea como fuere, parece que fue allí donde perdió la fe, y sin duda sería testigo de agresiones sexuales que magistralmente reflejará en *La mala educación*.

Al margen de los cromos con rostros de actores que venían en las tabletas de chocolate y que de niño coleccionaba, ya sea a base de las escasas películas que, a cuentagotas, llegaron a su pueblo natal, o ya sea en Cáceres, acudía a una artesanal y gélida sala ubicada en la misma calle del colegio, con una silla de casa y una lata con ascuas con la que calentarse las manos (parece que es el sino de los artistas españoles en sus primeras etapas, recuérdese a Picasso quemando obras para calentarse en su etapa montmartiana), y en esta etapa extremeña, hacia 1960, nació su afición por el cine. En Cáceres devoró las comedias americanas, desde Williams Blake Edwards a Billy Wilder, pero también tuvo acceso a la *Nouvelle vague* francesa y a los neorrealistas italianos, que dejarán su huella ("*Ninguna de esas películas hablaban de mi vida, pero curiosamente me sentía muy cercano al mundo que ellas me revelaban*").

Tabla I: Filmografía de Pedro Almodóvar
Table I: Pedro Almodóvar Filmography

0	1985	*Tráiler para amantes de lo prohibido*
1	1980	*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*
2	1982	*Laberinto de pasiones*
3	1983	*Entre tinieblas*
4	1984	*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*
5	1986	*Matador*
6	1987	*La ley del deseo*
7	1988	*Mujeres al borde de un ataque de nervios*
8	1990	*¡Átame!*
9	1991	*Tacones lejanos*
10	1993	*Kika*
11	1995	*La flor de mi secreto*
12	1997	*Carne trémula*
13	1999	*Todo sobre mi madre*
14	2002	*Hable con ella*
15	2004	*La mala educación*
16	2006	*Volver*
17	2009	*Los abrazos rotos*
18	2011	*La piel que habito*

De vuelta a casa, y a través del servicio de venta por correo de *El Corte Inglés* se apasionó aún más por la lectura y accedió a Mika Waltari, Morris West, Tennessee Williams, Hermann Hesse, Ruth Rendell, Jean Genet, Arthur Miller o Walter Scott, y poco a poco a cineastas del llamado Cine de Autor como Truffaut, Godard, Bergman, Cukor, Ferreri, Berlanga, Douglas Sirk, Hitchcock, Fassbinder, Richard Brooks, Mankiewicz, Fellini, Pasolini, Rossellini, Antonioni, Buñuel, Oshima, Tim Burton, Josef von Sternberg, etc., y más aún a los llamados "contracorriente" como Francis Coppola, Martin Scorsese, Brian de Palma o Steven Spielberg, que contaban nuevas y diferentes historias, y entre los que Almodóvar encontrará su sitio, acercándose a cineastas de vanguardia/ *underground* (a veces llamado Cine Basura) entre los que destacaron Andy Warhol, John Waters o Paul Morrisey, como máximos exponentes, y cuya influencia es evidente en sus primeros cortos/ largometrajes, y este niño retraído cambió para siempre (de aquella época se le menciona como extrovertido y aparatoso), y ya entonces reinventaba, mientras contaba en casa, alrededor del brasero o en el patio familiar (11, 16), las películas que había visto. Buena maestra de ello (mezclar ficción con realidad) tuvo en su querida madre, de quien aprendió cómo "*la realidad necesita la ficción para ser completa, más agradable, más vivible*", tal cual hacía su madre en Orellana la Vieja, con la redacción/ lectura de las cartas a los analfabetos vecinos que expresaban sus deseos a través de las cartas que con ocho años él les escribía, y las respuestas que ellos esperaban y que su madre les "leía" y personalizaba imaginando lo que cada cual deseaba escuchar. Hablando en 1999 de su madre recién fallecida comentaba: "*Yo aprendí mucho de mi madre, sin que ella ni yo nos diéramos cuenta. Aprendí algo esencial para mi trabajo, la diferencia entre ficción y realidad, y cómo la realidad necesita ser completada por la ficción para hacer la vida más fácil…. En más de una ocasión yo me fijaba en el texto que mi madre leía, y descubría con estupor que no correspondía exactamente con lo escrito en el papel: mi madre inventaba parte*"). Buena forma era ello para evitar y suavizar las malas noticias y para

hacer más llevadera la anodina y tediosa vida de sus analfabetas vecinas, y allí aprendió a utilizar la ficción para dulcificar o poder soportar la realidad, y sin duda las cartas que se desea recibir o las palabras que se desean oír serán una constante en su obra (4, 6, 7, 11, 14). Ahí empezó su escuela como guionista, y el susurro de las vecinas en el patio familiar cotilleando y comentando las inconfesables cosas de los hombres, las mujeres y las terribles historias de la gente del pueblo (11, 16), hicieron el resto.

Finalizado el bachiller superior, alucinado por el entorno escolar, y constreñido y aburrido por la incomprensión familiar (*¿A quién ha salido este niño*?) y sobre todo por la crueldad e hipocresía local de la inmediata vecindad y por la rigidez y la intransigencia imperante (especialmente masculina) en aquella pueblerina y hostil aldea de una España inculta, rural y profunda ("*Me sentía juzgado por un entorno a menudo brutal, hecho de falsas verdades, de mecanismos atávicos erróneos, de virtudes públicas y vicios privados*"), dentro de una España atrasada, gris y siniestra, que magistralmente expondría en las enormes planicies, girasoles y olivos polvorientos (8, 10, 11, 14, 16), a los 17 años (variable según su tornadiza fecha de nacimiento), y como los personajes/ cómicos/ actores que querían triunfar en "la capital" en la obra de Fernando Fernán Gómez *El viaje a ninguna parte* (1986), marchó a Madrid (donde vivía su hermana Mª. Jesús, casada con un guardia civil). Aún así, sus películas reflejarán una cierta "nostalgia" manchega (y a las morcillas del pueblo y al pisto y la paella de su madre, 4, 8, 11), o al menos parecen sugerir una cierta declaración soterrada en excusarse y redimir su "hégira" a Madrid (3-6, 8, 9, 11, 14-16).

Allí marchó para buscar aires más frescos y tolerantes en aquella tremenda, agonizante y triste época franquista (son muchos los cineastas que reflejan aquella época gris, citemos *El cochecito* de Ferreri, con guion de Azcona, *Las que tienen que servir*; *Pero ¿en qué país vivimos?* de Pedro Lazaga, y tantas otras) (ver Martínez Torres, 1973, 1984). Su intención era estudiar cine, aunque no pudo matricularse en la Escuela de Cine (por la que habían pasado Saura y Gutiérrez Aragón) ya que, como muchas otras cosas, acababa de ser cerrada en 1971 (en palabras del entonces Ministro de Educación "era nido de rojos y comunistas"). Época que arrastraba el peso de la censura franquista (Méndez-Leite, 1965; Martínez Torres, 1973, 1984; Castro, 1974; Gubern, 1976; Pérez Gómez, 1979; Caparros Lera, 1983; Lucena Cayuela, 2002; García Fernández, 2002, etc.), y en la que esta industria intentaba abrirse paso (recuérdense *Las conversaciones de Salamanca*, y a Bardem que definió al cine español de la época como "políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*"*). Época donde empezaba a darse una gran influencia dentro del cine español de la *Nouvelle vague,* con cineastas como Saura, Summers, Eceiza, Picazo, Grau, etc., y que intentaba mejorar drásticamente la situación (Escuela de Barcelona, Salas de arte y ensayo, etc.), y época en la que la Música Británica y el *Pop* estaban en su apogeo, y poco a poco se fueron abriendo las primeras Salas de arte y ensayo (Hopewell, 1989).

En esos años "*hippies*" (16) viaja a París, Londres e Ibiza, y de vuelta en Madrid, tras en todo tipo de empleos (figurante en alguna película y programa de TV, vendedor de baratijas, etc.), logró por oposición un puesto de ordenanza en Telefónica en 1969 ("*En el curriculum de todo creador debe haber algunos traumas. Naturalmente, yo también los tengo. Uno de ellos: haber trabajado en un sótano de la Compañía Telefónica durante diez años*"), puesto que conservó hasta 1982, y este instrumento (el teléfono) dejará una profunda huella en su obra (0, 1-18). Ávido lector de libros, fotonovelas, revistas del corazón y de *El Caso*, frecuentaba la Filmoteca de Madrid, donde conoció a los expresionistas alemanes y devoró las películas de los neorrealistas italianos y el cine americano de los 30 y 40. Mientras, el franquismo agonizaba, las libertades renacían, y se gestaba, como catártica reacción a tantos años grises de represión, la llamada *Movida madrileña* (1977-1983) (Umbral, 1987; Graham, & Labanyi, 1995; Cervera, 2002; Martínez Vasseur, 2005; Fouce, 2009), llegando a ser uno de sus máximos exponentes ("*Crecí, gocé, sufrí, engordé y me desarrollé en Madrid. Y muchas de estas cosas las realicé al mismo ritmo de la ciudad*"). Toda esta época marcará su estilo y su estética.

Entre 1974 y 1978, cámara Súper 8 al hombro, hace su incursión en el cortometraje ("*El Súper 8 ha sido la única escuela que he tenido*"), rodando una docena de ellos, llenos de humor y desparpajo. Cintas que se encuentran fuera de circulación (en manos de su productora, y algunas parcialmente perdidas o en muy mal estado) y que recuerda en alguna de sus obras posteriores (15, 17) (puede recabarse información sobre sus contenidos en Polimeni, 2004; Holguín, 2006 o Sotinel, 2007).

Fue miembro del grupo teatral *Los Goliardos*, en el que conoció a su director Félix Rotaeta y a Carmen Maura, participando en algunas obras como *La casa de Bernarda Alba* de Lorca o *Las manos sucias* de Sartre, autores que dejarán influencia en su filmografía (13, 15). Más tarde fundó un dúo de punk-glam rock con Fabio de Miguel (McNamara), y en colaboración con Bernardo Bonezzi generaron canciones tan cómicas y desenfadadas como *Gran ganga, Satanasa, Suck it to me, Susan get down*, *Voy a ser mamá* o *Me voy a Usera* (donde ya hallamos alguna referencia entomológica: *"…Me voy a San Blas./ Total qué más me da./ Tengo cinco talegos/ y tres gambas sueltas./ Con toda esta pasta / voy a invitar a toda la vasca/ a meterse un pico/ que está muy rico./ Somos la pesadilla de la policía. / Tienen un video nuestro en la comisaríe/ donde estamos comiendo en una marisquería/ cigalas, gambas, bravas y más porqueríe/ "…*) (para las letras de estas canciones puede consultarse Holguín, 2006). De esta época se conservan filmaciones francamente divertidas y trasgresoras ("*Me considero uno de los peores cantantes… Lo de cantar es un juego, un capricho, algo que nos divierte a todos, pero no pienso crearme un futuro como cantante*"), reflejo de la perfecta comunión entre su personalidad y toda aquella época que emergía de las cavernas franquistas, y que en el caso del Cine, lamentablemente derivó del tópico hispano-cristiano-costumbrista cine franquista al famoso *destape* que, mayoritariamente, caracterizó el (a nuestro juicio) pésimo cine español de esa época (Lucena Cayuela, 2002).

Pocas referencias hay en su filmografía (Méjean, 2007) para toda esa época gris y anodina que nos dejó casi sin infancia y casi sin juventud a los que tenemos su edad (Monserrat, 2000), y aunque tras ella fue inevitable tratarla por otros cineastas, Almodóvar, con el espíritu de la España de *La Transición* (Graham & Labanyi, 1995; Vilarós, 1998; Fouce, 2009), tenía "prisa" en recuperar la historia falsificada por cuarenta años y devolver la secuestrada identidad de su país, y siempre prefirió no mirar atrás ("*Es un poco mi venganza contra el franquismo: no quiero que quede ni el recuerdo, ni*

la sombra", "*Mi venganza fue tal vez personal: no permití que las diatribas contra el franquismo me contaminaran*"). Aún así, no faltan alusiones de toda esa época/ Españas (0, 1, 2, 5, 6, 9, 12-15) que inevitablemente aparecen en sus recuerdos, e incluso hay alguna referencia a las dos Españas (5), al exilio republicano (9) o al golpe de estado/ estado de excepción (12), incluso a Franco (*La concejala antropófaga* de 2009), al margen de nuevos elementos que el paso del tiempo le/ nos trajeron y afectaron (inmigrantes, *skin heads*, ejército en misiones exteriores, huelgas de estudiantes, jubilación de los padres, etc., 8, 11, 17), y no dejan de aparecer referencias despectivas a aquella España casposa, sin arreglo y reaccionaria *("con toda esta democracia no sé dónde vamos a ir a parar*" (1) que aparecen en los diálogos de las obras de estos primeros años en libertad. En 1977, el Real Decreto 3071 pone fin a la censura cinematográfica franquista ("*Hace ya mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo*" (12), y progresivamente su obra irá reflejando la evolución de su país ("*Lo que sí es cierto es que mis películas nacen en un momento concreto, y en ese sentido tienen que ver mucho con la sociedad en la que vivo y en el cambio que se ha producido en la sociedad y en la ciudad en la que vivo*").

En aquella época desenfadada ya muestra una burbujeante curiosidad y creatividad, y escribió una novela corta (*Fuego en las entrañas*) con ilustraciones de Mariscal, una fotonovela porno (*Toda tuya*), varios relatos y artículos en periódicos (*El País, Diario 16* y *La Luna*), así como varios cómics contraculturales en *Star*, *El Víbora* y *Vibraciones* (la influencia de la Fotonovela y del Cómic en su forma de hacer cine, con escenas a modo de viñetas que van tomando protagonismo a partir de referencias apenas presentes en tomas anteriores, los planos picados, la belleza de sus encuadres, o el ritmo delirante de sus escenas y personajes serán técnicas aprehendidas de este tipo de Arte Gráfico), y para *La luna* creó un personaje propio, llamado Patty Diphusa (*alter ego*), personaje sexualmente insaciable, que acabaría como novela (autobiográfica) y que junto a otros escritos publicaría la editorial Anagrama en 1991 (Almodóvar, 1981, 1982, 1991). En su obra *Patty Diphusa*, hallamos otra reseña artropodiana también graciosa: la tal Patty, que no se cortaba un pelo, se enamoraba de un chico que la violó y en la misma noche lo engaña con su pareja, otro chico, y que por si fuera poco, tenía sexo con una amiga de la escuela y se enamoraba de un taxista que luego le regalaba un kilo de marisco.

Tras el triunfo de Adolfo Suárez en las primeras elecciones libres (1977) escribe el guion de una trama-fotonovela titulada *Erecciones generales*, que le había encargado *El Víbora,* y que acabaría derivando en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Su primer trabajo serio o largometraje relacionado con el mundo cinematográfico fue *Folle, folle, fólleme... Tim* (1978), ("folletín") filmado en Súper 8, y que se ajusta dentro de este estilo "folletín-*punk*" y que versa sobre una historia de ciegos, un guitarrista y una vendedora llena de deseos y ambición, y *Salomé*, su primera película en 16 mm (para argumentos de sus cortos puede consultarse Boquerini, 1989).

Dirigió su primera película, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), con unas 500.000 pts. (3000 €) que obtuvo de sus amigos, y que filmada en 16 mm y a trompicones, refleja fielmente el tránsito que España estaba consiguiendo. Film donde conviven policías casposos y esposas sumisas con chicas liberadas y escenas insolentes ("*Lo que ocurre es que este cambio afortunado de Madrid y de España yo también lo necesitaba interiormente como millones de personas*"). La película, estrenada en los Alphaville (otras fuentes citan el Cine Peñalver) de Madrid, estará más de tres años en cartel devorada por espectadores ávidos de descaro, hedonismo, provocación, transgresión y diversión ("¿*Por qué no llamar a las cosas por su nombre y hacerlo de forma inteligente*?"), generando sustanciosos beneficios en taquilla, hecho que induciría a sus directivos a entrar en el negocio de la producción (1977) y subvencionar (con veinte millones de pesetas) su segundo largometraje: *Laberinto de pasiones*, y también Tesauro producirá *Entre tinieblas* (1983), con gran éxito de público, y que escandalizó a muchos por su aparente irreverencia de la que más adelante hablaremos.

Su reconocimiento popular comenzaría con *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), protagonizada de nuevo por Carmen Maura, actriz fetiche de sus primeros filmes, primera película con la que conseguirá buenos beneficios, y primera que se comercializará en Estados Unidos. En 1985 rodó un corto tráiler, por encargo de TVE para el programa *La Edad de Oro*, medio-metraje musical de 18 minutos de duración (*Tráiler para amantes de lo prohibido*), y que por tratarse de un corto rodado para soporte en video, lo anteponemos en la lista de su filmografía de largometrajes (Tabla I), y en el que anticipa estéticas, historias y personajes que aparecen y desarrollará a lo largo de su filmografía, especialmente en su primera etapa (1-4, 6), y han de mencionarse sus "horrorosos" trajes de época tipo Scarlatta O,Hara/ Dama de las Camelias (1, 6) que también aplicará a imágenes religiosas (3).

Aunque más adelante estará vinculado a las subvenciones de la Ley Miró (1982) y será *Matador* su primera película subvencionada por el Ministerio de Cultura, seguirá asociado a posteriores productores/ as (Luis Calvo, Andrés Vicente Gómez, Ciby 2000, Renn Productions, Esther García, etc.), y un poco cansado del cambio de productores (y de ellos, 8, 17) o del destino de sus obras en sus manos ("*Ya he rodado cinco películas antes que ésta y es como tener cinco hijos con cinco padres diferentes que tú sigues sintiendo como propios, pero la Patria Potestad la tiene el padre, y tú no tienes ninguna capacidad de decisión sobre ellos*") y con ganas de una mayor independencia, en 1985 fundó, junto a su hermano Agustín, la productora *El Deseo*, cuya primera película sería *La ley del deseo* (1986), al que seguirían *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) con dieciséis nominaciones a los *Goya* y cinco recibidos, y nominación a los *Óscar*. Después vendrían *¡Átame!* (1989) y *Tacones lejanos* (1991), que le permitirían dar a conocer su estilo y lograr cierta repercusión internacional, sobre todo en Francia (*César* a la mejor película extranjera en 1993), y recibir abundantes premios internacionales (*Mujeres al borde de un ataque de nervios* sería el primer contacto de Almodóvar con los *Óscar*, al ser nominada por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood como candidata al *Óscar* a la mejor película extranjera).

Tras el descalabro de *Kika* (1993), para nosotros la más almodovariana de sus creaciones, su trayectoria de personajes alocados y trepidantes, madura y va tornando a nuevos derroteros, más psicológicos e intimistas, donde las historias de los solitarios y angustiados personajes requieren más protagonismo y más tiempo en su exposición y desarrollo. Su madurez personal llega, quizás también con cierta frustración (como todos los que formamos parte de aquella ilusionada/ decep-

cionada generación), y su carrera alcanzó un éxito rotundo con el reconocimiento internacional de *Todo sobre mi madre* (1999), que obtuvo numerosos premios (siete premios *Goya*, *Palma de oro* a la mejor dirección en Cannes, un *César* y su primer *Óscar* en la categoría de mejor película en lengua extranjera).

En esta época comenzó el desencuentro de Almodóvar con la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (al margen de los odios/ envidias generados, y como en el caso de Buñuel, aunque por diferentes motivos, se cumplía el *Nadie es profeta en su tierra*), y manifestó en 2003 que la Academia se había equivocado al no seleccionar su *Hable con ella* (2001), como candidata española para la categoría de mejor película en lengua extranjera, para los premios *Óscar* (la academia hollywoodense descartó *Los lunes al sol* como finalista para la citada categoría, y por el contrario premió en 2003 con el *Óscar* al mejor guion a *Hable con ella*, y Almodóvar fue candidato además en el apartado de mejor director). Más tarde los premios *Goya* de 2004 volverían a recaer en su mayor parte en la película *Mar adentro*, de Alejandro Amenábar, y dejaran sin ninguno a *La mala educación,* aunque en este caso *Mar adentro* ganó el *Óscar* a la mejor película extranjera. En febrero de 2005 Pedro Almodóvar y su hermano Agustín abandonarían la Academia Española, por desacuerdo con el sistema vigente de votaciones y por percibir una cierta animadversión de los académicos hacia su obra.

Aunque nunca abandonó sus raíces manchegas, tras la muerte de su madre, rememoró su infancia en *Volver* (2006), película que supuso la "reconciliación" entre Almodóvar y la Academia de cine española (y con Carmen Maura), y le fueron concedidos cinco premios *Goya*, y esta película continuó la tendencia de su éxito internacional, tanto de él como de su actriz principal (Penélope Cruz), recibiendo él, el premio al mejor guion, y ella, junto al resto del reparto femenino del film, que fueron galardonadas con el premio a la actuación femenina en el Festival de Cannes, y recibió también otros dos importantes premios nacionales: el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en el 2007 y el Premio Terenci Moix en el 2007. Por último, en la Gala de los Premios Goya 2010, Almodóvar, presentado por Rosa María Sardá y Andreu Buenafuente, accedió a entregar el premio a la mejor película como gesto de reconciliación entre Almodóvar y la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (la sorpresa fue mayúscula, ya que ningún asistente a la ceremonia sabía que acudiría, salvo el presentador y el Presidente de la Academia, Álex de la Iglesia). En 2012 el director fue nominado para los Premios Goya a la mejor película por *La piel que habito* (2011).

Dejando al margen estas redecillas y desencuentros académicos, Almodóvar ha sido permanentemente objeto de críticas (obra zafia, amoral, burda, plaga que hay que exterminar, escandalosa, etc.) desde diversas estancias de su propio país, especialmente por una prensa de historial franquista y caduco, en un país que aún no ha perdido el miedo de llamar las cosas por su nombre (e incluso fuera, y *Entre tinieblas* fue "sorprendentemente" desestimada por escandalosa en la selección de Cannes, y vetada para concursar en el de Venecia en 1983, aunque se proyecta fuera de concurso el 9 de septiembre, el mismo día que se rinde homenaje a Luis Buñuel), también en este caso derivadas por su carácter iconoclasta y trasgresor ("*La trasgresión es una palabra moral y yo no intento trasgredir ninguna norma*", "*haré lo que me apetezca, por muy escandaloso que les resulte, porque yo no veo que mi cine lo sea*") y su militancia política. Es conocido que Pedro Almodóvar fue una de las figuras públicas más significadas en contra de la invasión de Irak y del incondicional apoyo del gobierno español al estadounidense, y junto con Fernando Fernán Gómez y Leonor Watling, fue el encargado de leer el manifiesto en contra de esta guerra y del gobierno de José María Aznar en la masiva manifestación que tuvo lugar en Madrid el 15 de febrero de 2003. Más tarde, en 2004, después de las elecciones de marzo ganadas por el PSOE, en la presentación de su película *La mala educación*, Almodóvar lanzó un duro ataque al Partido Popular, y días antes de las elecciones (se habían perpetrado los atentados del 11M en Atocha), Almodóvar suspendió todos los festejos de presentación de la película nada más conocerse la noticia. También mostró su satisfacción por el triunfo del PSOE, y acusó al gobierno del PP de manipular la información durante esos días y de estar a punto de provocar un golpe de Estado. Rajoy calificó las palabras de Almodóvar de «una colosal mentira», dijo sentir «vergüenza» de que un compatriota pudiera afirmar tales cosas, y llegó a interponer infructuosamente una querella contra el director. En enero de 2008 fue uno de los participantes, junto a otros directores y actores, en la (mayoritariamente arrepentida) *Plataforma de apoyo a Zapatero*.

Como no podía ser de otra forma, en un país preñado de privilegios y de privilegiados, de inmovilistas que se rebelan ante cualquier cambio social que permita generalizar y compartir las históricas prerrogativas solo por ellos disfrutadas, y de estamentos que confundían el parlamento con los púlpitos y que aún se resisten a abandonar las riendas que dictan "lo que está bien y lo que está mal", lo que debe ser universalmente asumido como "moral e inmoral", la personalidad, y sobre todo la obra de Almodóvar, ha generado infinidad de detractores. Los medios de comunicación conservadores le han atacado con frecuencia (*La Nación* le reprochaba el difundir por el mundo unos estereotipos humanos que identificaban a España como un país de travestidos, homosexuales, yonquis y mujeres histéricas), y otros medios trataban de relacionar su patrimonio con las subvenciones oficiales recibidas como consecuencia de su actividad cinematográfica (el semanario *Época* titulaba un artículo en octubre de 2006: "Almodóvar se hace de oro con el dinero de todos" y *Libertad Digital,* por la participación de Almodóvar en un mitin de artistas a favor de Rodríguez Zapatero, afirmó que los "activos" de Almodóvar sumaban 67 millones de euros, y que su apoyo a Zapatero tenía como trasfondo un interés comercial: el canon digital).

Al margen de estos asuntos carentes de verdadero interés, tratamos el director de cine vivo más reconocido y premiado de la filmografía española (ver lista en Boquerini, 1989, Holguín, 2006, etc.). Aunque ya hemos citado alguno, entre sus galardones mencionemos dos *Premios Óscar* (a la mejor película de habla no inglesa 1999: *Todo sobre mi madre* y al mejor guion original 2002: *Hable con ella*), dos *Globos de Oro* (Mejor película en lengua no inglesa 2000: *Todo sobre mi madre* y 2003: *Hable con ella*), cinco *Premios BAFTA* (Mejor dirección 1999: *Todo sobre mi madre*, Mejor película de habla no inglesa 1999: *Todo sobre mi madre*, 2002: *Hable con ella*, 2011: *La piel que habito*, Mejor guion original 2002: *Hable con ella*), varios *Goya* (Mejor película 1988: *Mujeres al borde de un ataque de nervios,* 1999: *Todo*

sobre mi madre, 2006: *Volver*, Mejor guion original, 1988: *Mujeres al borde de un ataque de nervio*s, Mejor dirección 1999: *Todo sobre mi madre*, 2006: *Volver*), al margen de los mencionados Premio Nacional de Cinematografía (1990) y Premio Príncipe de Asturias de las Artes (2006).

El mundo de Almodóvar

Aunque personajes, música, títulos y temas de las películas de Almodóvar han sido tratados profusamente (en especial y sobre este particular por Holguín, 2006), y no pretendemos en esta contribución realizar ningún tipo de análisis o de estudio sobre la personalidad y la obra de Almodóvar, del que tantos escritos y tratados se han publicado (ver bibliografía y enlaces), y menos investigar en sus intrincados guiones y personajes (incluso él mismo anotaba: "… *la naturaleza de una película es ser vista, sin necesidad de explicaciones complementarias*") (veremos que este tipo de frases nos recuerdan a Buñuel). Aún así, y para ir centrando el tema que nos ocupa, nos parece interesante anotar ciertos aspectos de su fresca, renovadora y compleja personalidad, y algunas opiniones (que esporádicamente estamos intercalando) sobre determinados temas que consideramos significativos en la obra de Almodóvar, y que con mayor o menor intensidad relacionaremos con el tema entomológico que tratamos, sea la condición humana y su relación personal ante la violencia/ el abandono, sea la religión, la muerte, el sexo y el deseo sexual, o sea su relación con España, así como otros elementos personales que nos ayuden a entender mejor el mundo de Almodóvar, y sobre todo a encauzar el tema hacia su lenguaje y sus obsesiones. Por ello, y antes de llegar al tema meramente artropodiano que estamos intentando abordar, quizá convenga indagar un poco más en el mundo de Almodóvar, para ir adentrándonos en su particular universo, y a través él, llegar a los animales de su bestiario presentes en su filmografía y que nos lleve en particular a los artrópodos, y así entender mejor el por qué de esta presencia artropodiana en su filmografía.

Con gran influencia en el Neorrealismo Italiano y, cómo no, en el Surrealismo buñuelesco y el hispánico esperpento/ disparate valle-berlanguiano (Almeida, 1996), el cine de Almodóvar cultiva magistralmente un naturalismo narrativo que devasta el encorsetado e historicista - costumbrista - folclórico - burgués Cine Español (García Escudero,1962; 1974; Caparros Lera, 1983; Lucena Cayuela, 2002; García Fernández, 2002), y sin abandonar (como veremos) sus ancestrales hispanas raíces, renueva tópicos, diálogos y personajes en situaciones aparentemente disparatadas que se remontan a la tradición escénica del Siglo de Oro, soberbiamente mezclando todo en un supuesto esperpento (Forgione, 2005). La esencia alegre y trágica que nos caracteriza, conecta con la esencia de sus espectadores que se ven (creemos) por primera vez verdaderamente reflejados en sus obras, y al margen de los históricos "topicazos" hispanos, los/ nos proyecta, nunca mejor dicho, al mundo exterior.

Su obra nos introduce en la nueva realidad de un nuevo país, sacando a la luz el oficialmente ocultado mundo marginal y urbanita, sea Vallecas, el Barrio de la Concepción, La Ventilla, la M-30, el Matadero de Legazpi, Parla, etc. (1, 2, 4, 5, 11, 12, 16), en la idea que Franco y el señor Banús supuestamente tenían sobre el "confort que merecía el proletariado" (Boquerini, 1989), infernales espacios donde abundan situaciones y personajes escandalosos y provocadores, haciendo hincapié en policías chorizos, corruptos, toxicómanos, viciosos, violadores, inapetentes sexuales o que se duermen mientras están de servicio y se va a cometer un asesinato en el aeropuerto (1, 2, 6, 7, 12), reflejo tácito de la animadversión personal ante las "Fuerzas de Seguridad del Estado" de los últimos años del franquismo ("*para ser policía no basta con no tener escrúpulos*", y refiriéndose a la policía "*Qué vergüenza. En eso se va el dinero del contribuyente*", 6), así como en sacerdotes pederastas (15), en el consumo de drogas, aunque a veces la adicción sea a las magdalenas y el agua de Vichi Catalán (4), en la economía sumergida (16), en el sexo sutil-/ abiertamente explícito, el maltrato y abuso a menores, la violencia sobre la mujer, etc. (ver reseñas sobre estos temas más adelante), y en personajes poco "presentables", sean prostitutas, *punkis*, marujas desesperadas, transexuales liberados, *yonkis*, masoquistas, ninfómanas, violadores, de homosexualidad desgarrada, etc., ("*personalmente yo me siento más interesado por las personas menos favorecidas socialmente*"), todo ello mezclado con evocadores seres inocentes y generosos, sin renunciar a su personal y trasgresor humor irreverente y caustico ("*Gracias por fumar*" en el interior del taxi en 7, farmacéutica con pistola que insta al mercado negro de estupefacientes en 8, médicos que fuman en 11, concejalas de Asuntos Sociales con maleta llena de cocaína en casa en 17, etc.), y sin dejar de provocar con "heterodoxas" escenas de sexo ("*Ya sabes que el mensaje de mis películas va dirigido al corazón y a los genitales*") como la lluvia dorada (1), la masturbación (5, 6, 8, 10, 16), la felación (1, 15), la sodomía (6, 15), y no digamos el sexo masculino o femenino frontal o explícito (1, 2, 4-6, 8, 10, 12, 14, 15, 17) o la violación (1, 5, 6, 10, 14, 16) (*"Yo me declaro pansexual, me gusta todo tipo de sexos, incluso los que están por inventar"*), e incluso haciendo cierta apología de la violencia de género (1, 8), elementos que llevaron a algunas de sus películas (8, 10, 15) a ser clasificadas por la Motion Picture Association of America's Film-rating System de los Estados Unidos como X o NC-17 (no admisibles para audiencias menores de 17 años de edad por contener un lenguaje fuerte u ofensivo, desnudos explícitos, situaciones desagradables o violentas y el uso indebido de drogas), y es que, parece ser, que la imagen de Marina (Victoria Abril) masturbándose en una bañera con un mini submarinista debía ser *too much*...

Quizás como espejo en la evolución de la propia España que sus películas reflejan, con el tiempo y la madurez, Almodóvar va ganando una mayor depuración narrativa, técnica y estilística y, obviamente, directiva, pero va perdiendo esta transgresora frescura de sus primeras obras de juventud (que esperemos pronto retome) con alocados apartamentos y ausencia de verdaderos protagonistas entre la maraña de personajes bulliciosos y desinhibidos, y como su propio carácter, va madurando ("*Mis películas van cambiando conmigo; no es el éxito el que las cambia*"), y primero sus personajes protagonistas van destacando frente a los secundarios, se van haciendo más solitarios e íntimos, en un entorno mucho menos alegre, lleno de soledad, de vacío y de incomunicación, y después (creemos) su cine se acomoda a un cine más "hollywoodiano" conforme sus guiones son cada vez más graves, reflexivos, sofisticados, intelectuales y aún más barrocos (cercanos a la evolución de John Waters y al melodrama clásico inspirado en su admirado Douglas Sirk), y sus menos provocadores y ensoñadores guiones parecen acomodarse a la "moral americana" (salvo puntuales y escasas referencias

como el "olor a pedo" o el diálogo entre Raimunda y la prostituta en *Volver*, sus más recientes guiones carecen de personajes irreverentes o "depravados", de escenas escatológicas, y son más escasas las escenas de sexo explícito o de finales trágicos, o suaviza / justifica las muertes y las desgracias), y sin dejar de contar historias, sus personajes siguen llevando las cosas hasta las últimas consecuencias, pero se tornan más alejados, neuróticos y enajenados, probable reflejo de su trayectoria personal, ya que, como nos pasa a los que formamos parte de su aquella esperanzada e ilusionada generación (Vilarós, 1998), el peso y el paso del tiempo y la inesperada evolución de España (Monserrat, 2000) y del mundo y las cosas del mundo se reflejan, también su obra, con una cierta decepcionada huella de un sabor algo más amargo y desengañado.

Sin abandonar sus manchegos y personales referentes autobiográficos (1-4, 6, 8, 11, 16), abundan entre sus fuentes de inspiración elementos anticlericales, del humor negro o pertenecientes al madrileño casticismo/ movida, de las raíces hispanoparlantes, de la cultura de masas o del arte de vanguardia, y mezcla en sus películas, como pocos, lo tradicional y lo transgresor, lo clásico y lo posmoderno (Perales Bazo, 2008). De lo posmoderno poco que decir y es sobradamente conocido, pero permítanme apuntar sólo algunas reseñas clásicas en la obra de Almodóvar, sea Prometeo encadenado (8, 18), las danaides (16), las amazonas (9), las cuevas y cavernas platónico-dantescas (3, 14), Fausto (3), Eros (3, 5, 8, 12, 14), Elektra (9), Eolo (16), Tánatos (5, 13, 14, 16), el Minotauro (5, 14), Orfeo (13, 16), Medea (16), Antígona (16), Edipo (9, 10, 14, 17), etc., ejemplos de la influencia helénica en Occidente de la que Almodóvar no es ajeno, y que en relación con los *bichos* de Almodóvar, luego hablaremos.

Dando una enorme importancia a la música elegida ("*expresión prosística inmediata de lo que quiero contar*") como medio de comunicación entre su obra y los sentimientos del espectador (Vernon, 2005), es conocida su afición a los boleros, "*música que dice la verdad de la vida*" (3), a los tangos (16) (además del pasodoble y el chotis) y demás música apasionada, con su admirada Chavela Vargas, y otros/as como Olga Guillot, Lucho Gatica, Miguel de Molina, Los Panchos, Luz Casal, Cheo Feliciano, Estrella Morente, Lola Beltrán, La Lupe, Sara Montiel, Caetano Veloso, etc., u otros intérpretes como Mina, Maysa Matarazzo (Jacques Brel) o el Dúo Dinámico, y a sus incondicionales músicos como Bernardo Bonezzi y Ennio Morricone primero o Alberto Iglesias después, y, como caracteriza su dualidad clásica-vanguardista (14), no olvida a Henry Purcell, Shostakovich, Stravinsky, Ryuichi Sakamoto, Rimsky-Korsakov o Granados, ni a otros como Nino Rota, Miles Davis o Bernard Herrmann.

Su estética le caracteriza (Smith, 2005), y en general adora la transgresora estética *Punk* y *Cutre Lux*, basada en la utilización de colores planos, ácidos, vivos y fuertemente contrastados, aún en habitaciones familiares tan anodinas como la vida de sus personajes, en exteriores vulgares, marginales, grafiteados y degradados, en violento contraste entre los sentimientos humanos y los entornos físicos donde se desarrollan sus vidas, sus dramas y sus melodramas (Rodríguez, 2004; Allison, 2009), y donde las pulsaciones y psicología femeninas adquieren un habitual protagonismo en historias laberínticas cargadas de dramatismo, coraje y ternura (Allison, 2003) que difieren frontalmente con la imagen de sus personajes masculinos, habitualmente despreciables, inútiles, ambiguos, irracionalmente sexuados, incestuosos, maltratadores, violentos, obsesivos, carentes de control e irremediablemente arrastrados por sus obsesivas pasiones, más o menos como citábamos en el caso de Buñuel (Monserrat, 2011 f).

En cualquier caso, y como conocemos en otros maestros italianos, y ejemplo tenemos en su admirado Federico Fellini, Almodóvar ama y respeta a sus personajes ("*si hay algo que respeto son las fobias de los demás"*, 14), por censurables o histriónicas que sean sus conductas (Lynn Hirschberg dijo que "Almodóvar preside sobre sus cambiantes personajes como un cura benevolente: acepta y perdona prácticamente a todos ellos, no importa lo terrible de sus pecados. Un secuestrador, un violador o un pedófilo pueden tener un corazón puro; y por supuesto, los aparentemente inocentes también pueden ser culpables").

Se ha tratado de clasificar las diferentes etapas en su obra (etapa experimental: *Folle, folle, fólleme...Tim*, 1, 2, etapa con influencia de Federico Fellini: 3, 4, etapa con influencia de los grandes maestros: 5-9, etapa autobiográfica: 13, 16, etapa negra: 15, 17, 18). No obstante nos parece pronto para asumir esta clasificación, y se nos antoja un autor tan fiel a sí mismo y tan coherente que nos parece innecesaria y prematura tal artificiosa clasificación.

Personalmente Pedro Almodóvar tiene, desde nuestro punto de vista, una enorme virtud, manteniéndose, a pesar de su popularidad, como un personaje discreto y púdico en su vida privada, y algo puede intuirse en sus películas, y aunque "*Todos* (mis personajes) *me representan, pero no hay ninguno que sea precisamente mi autorretrato*", su imagen pública simplemente queda como un representante de la madrileña alegría de vivir intensamente. Aún así (y probablemente más por falta de medios que por mero protagonismo) ha hecho pequeñas apariciones como actor o con su voz en varias películas. Entre ellas, destacan: *Un humain*, de Pedro Olea (1965), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?*, de Fernando Colomo (1978), *Un hombre llamado Flor de Otoño*, de Pedro Olea (1978), *Arrebato*, de Iván Zulueta (1980), *En la cama con Madonna*, de Alek Keshishian (1991), *Tatuaje*, de Gregori Baquet (1999), etc., al margen de pequeños papeles en algunas de sus propias obras iniciales, donde no deja de implicar a su propio hermano o a su madre (1, 2, 4-8, 10), y su propia madre evoluciona en sus películas desde "señora de pueblo" (4) a señora clase media alta/ pequeña nueva "burguesita" jubilada (8, 10), reflejo de la evolución del país (y de su propia economía/ de su hijo), y a la que suple e identifica en los papeles de Chus Lampreave, y no debe pasarse por alto su actividad como productor de cine, y Pedro Almodóvar es considerado como uno de los más importantes productores españoles con la citada compañía *El Deseo*, fundada en 1985 junto con su hermano Agustín (a modo de *The Factory* de Warhol, 1963), que ha producido, además de sus propios filmes, los de directores como Álex de la Iglesia, Guillermo del Toro, Lucrecia Martel, Enrique Belloch, Manuel Toledano, Gonzalo Suárez o Isabel Coixet, llegando a ser una de las productoras más poderosa (la revista de la industria del cine *Hollywood Reporter*, le adjudica el lugar 64, por delante de leyendas del cine estadounidense como Robert Altman o Terrence Malick).

El zoológico almodovariano

Poco ha sido tratado el tema zoológico en la obra de los más conocidos cineastas (Leskosky & Berenbaum, 1988; Burt, 2002; Melic, 2003; Mariño Pérez & Mendoza Almeralla, 2006, etc.), y a diferencia de lo que hablábamos en el caso de Luis Buñuel, donde utilizábamos su abundante zoológico como introducción a los artrópodos que hallábamos en su obra (Monserrat, 2011 f), poco podemos decir del zoológico almodovariano, excepción hecha de algunos estudios previos (Forgione, 2005; Rios-Aparisi, 2010), y dejando al margen, claro está, de su particular "zoológico humano". Pero vayamos a ello.

En principio, y salvo aquel citado mundo infantil de corrales, mulas, gallineros y conejos que permanece en su obra como recuerdos de la infancia y que reflejará en sus primeras obras (3, 4, 7-9) y alguna más veremos en obras posteriores (16), poco cabe esperar del mundo animal (y menos artropodiano) en la obra de un autor tan urbanita, tan poco dado a rodar en exteriores naturales (aunque seguimos esperándolo, y ya en 1995 comentaba a Frédéric Strauss "*No tengo ni idea de cuál será mi próxima película, pero he decidido rodarla en escenarios naturales*"), y cuya obra se desarrolla en escenas mayoritariamente interiores y se centra en ambientes urbanos y/ o habitáculos que van desde casas familiares, cutres apartamentos de barrios periféricos o pueblos perdidos primero, a lujosos pisos y mansiones acomodadas y burguesas más adelante, y donde hombres y mujeres, con sus soledades, sufrimientos, miedos, penas y pasiones, son omnipresentes y monotemáticos en su obra. Igual pensábamos en la obra de otros artistas españoles tan apegados a la figura humana y al retrato como Goya o Pablo Picasso (Monserrat, 2008, 2009d), en la que, sin embargo, demostramos que también allí, en su obra, andaban presentes nuestros *bichos*. No va a ser fácil tampoco en el caso de Almodóvar, pero éste es el desafío de esta contribución.

A pesar de sus citados rurales y arrieros orígenes, y donde con seguridad es de esperar frecuentes contactos con animales de carga (4) y con la esteparia naturaleza que le rodeó en su niñez y primera adolescencia (8, 10, 11, 14, 16), Almodóvar parece prestar poca atención a los animales en su obra, quizás como consecuente reflejo de su citada "*hégira*" a la gran ciudad y el abandono de otros ancestrales componentes naturales, camperos o agrarios que no fueran los más personales y emocionales. Por ello los animales son prácticamente ausentes en sus obras, sumergiéndose en un espacio urbano donde se desarrollan las historias de sus humanos personajes. Poco más que un tigre (Alis), paradigma trasgresor del irracional convento de monjas (3) que cuida Sor Perdida, obsesionada por la limpieza, y en cuya celda tiene multitud de jaulas con pajarillos, canarios y cotorras; algunas escenas con ciudadanas gaviotas o palomas (7, 11, 13); reminiscencias cocteaunianas (6) mezcladas con sus familiares y manchegos corrales con gallinas, palomas o patos en ahora urbanitas gallineros (3, 7), a veces a modo de las parejas de animales del *Arca de Noé* que intenta salvar Pepa (Carmen Maura) ya que no pudo salvar la suya (7), o con alguna referencia sexual cuando la aterrorizada Candela (María Barranco) hace referencia al besucón Carlos (Antonio Banderas) sobre lo "*mucho que le gustan los nabos a los conejos*" (7); alguna perdiz enjaulada en su patio manchego (11); algún inquieto gato, tan inquieto como su dueño heroinómano que espera a su "camello" y que maúlla cuando muere por sobredosis adulterada con estricnina (3); varios perros, alguno particularmente inquieto, agresivo, molesto o delatador, otros ausentes pero que se escuchan en algún callejón, otros formando parte del paisaje urbano o playero, o acompañando y guiando a un enfermo de Alzheimer en sus paseos (1, 3, 4, 9, 11, 13, 15, 17); algún lagarto (Dinero), único testigo del asesinato, y que nos trae ecos y raíces de añoranza del ansiado pueblo (4), como lo trae de su entorno y del oficio paternal el carro tirado por una mula (4, 8) o bueyes y vacas de rural medio (15); un caparazón de tortuga en la pared de la casa de un escritor frustrado al que los editores le rechazan los manuscritos (4); los inevitables toros, en marcada vinculación hispana con la virilidad y la rivalidad (5, 14), imagen de Manolete incluida; unos periquitos clónicos creados por un frustrado especialista en inseminación artificial, que tiene en su consulta, y cuyo canto le importa para valorar el posible éxito de sus investigaciones (2), como lo muestran las fotos de un gorila y un loris ("preclónicos") enmarcados como fotos de familia sobre la mesa de su despacho (2), la de un chimpancé, que a modo de Chita, ubica y potencia el aire salvaje de un guaperas semidesnudo Tarzán (Antonio Molina) en una foto que envía desde África su madre, una monja (Sor Virginia) que se fue a las misiones y que se fugó con un cazador de fieras (3); una concha de *Nautilus* que trae recuerdos amorosos del mar marroquí donde Tino fue amante de su padre antes de convertirse en Tina (6); otra concha, del peregrino, en el *Altar de mayo* que su casi hija tiene instalado en casa para pedirle milagros a la virgen (6), donde también hay varios dinosaurios de plástico (8, 11); y otro dinosaurio y algunas conchas en un mercadillo caribeño (9) o en la estantería de la casa de Raimunda (16); un leopardo de escayola en la terraza de su hermano Pablo (6); algunos pequeños delfines colgados de la pared (15); alguna serpiente hembra-virgen-fóbica (14); unos camellos de bronce/ madera con palmeras (12); o reportajes por TV de *National Geographic* con guepardos cazando gacelas (18), con marcada intencionalidad. Como vemos, los animales son escasos, pero testigos de las complejas situaciones que rodean a sus personajes, y Rios-Aparisi (2010) anota extensos comentarios y complejos análisis sobre la presencia de alguno de estos animales (lagarto, tigre, toro, parejas de animales de corral) en la filmografía de Almodóvar, llamando la atención de lo exiguo que los animales están representados en su obra, pero donde adquieren protagonismo, casi como un personaje más, e intercambian su papel con el de los personajes humanos, y de esta forma participan en el desarrollo de las historias, sacándolos de contexto (tigre en un convento, lagarto en una casa, corral en un lujoso apartamento, etc.) (Forgione, 2005), pero nada se ha apuntado en relación a nuestros artrópodos.

Por todo ello, nos enfrentamos a una filmografía en la que, *a priori*, no esperemos hallar, ni por asomo, la inmensa presencia zoológica-artropodiana que encontrábamos en el cine de Buñuel (Sánchez Vidal, 1988, 1993, 1997; Monserrat, 2011 f), pero al menos hemos destacado la citada intencionalidad de los escasos elementos animales utilizados, de la que tampoco escaparán nuestros *bichos*. Aún así, y con estos antecedentes, adentrémonos en el tema que nos interesa y ocupa.

Artrópodos y escenas artropodianas en los diálogos, bandas sonoras, escenas e imágenes de su filmografía

No cabe duda que los artrópodos que hallaremos en la filmografía de Almodóvar no solo serán reflejo de sus gustos, sino de su significado y contexto en la Cultura Occidental a la que pertenece. Analicemos primero los *bichos* que aparecen en sus diálogos y gestos de alguno de sus personajes, y posteriormente pasemos a los *bichos* reales o representados en sus películas.

Existe en los textos de su filmografía alguna que otra referencia indirecta a la seda, como el pijama de seda (9) o el fular de seda (15); a la miel, como en una de las estrofas de una canción de beatas "*…Ábreme la herida….dulce cual la miel… tú eres el camino…*" que cantan las monjas en un convento (3), o cuando un policía describe al personaje ficticio (Laura), basado en el real de Tina: "*ojos expresivos y color miel*" (6), o como consejo entre amigos: "*Ahora cuando llegues a casa te tomas un buen vaso de leche caliente con una cucharada de miel*" (14), que reitera en 15: "*Vaya a tomarse un vaso de leche caliente con miel*"; y otras referencias artropodianas que forman parte de nuestro lenguaje habitual: "*Con la pinta de mosquita muerta que tiene….*" (1), o "*Aquí llega la mosquita muerta*", dice la enganchada Nina (Candela Peña) a la bondadosa Manuela (Cecilia Roth) (13), o "*Estoy con la mosca detrás de la oreja*" (17), que dice la concejala del Ayuntamiento de Madrid (Loles León) a Madalena (Penélope Cruz) por tener una maleta de cocaína en su casa que le ha dejado un apasionado amante (del que además le gustaba mucho su trasero y su dedo gordo del pie), y alguna otra más explícita, como cuando en una escena neuróticamente pasional, el joven y posesivo Antonio (Antonio Banderas) le pregunta a Pablo (Eusebio Poncela): "*Oye, ¿no tendrás ninguna enfermedad venérea? / ¿Por qué me preguntas eso ahora? / ¡Porque eres tan promiscuo! / Pues no, tranquilo, nunca he cogido nada, ni unas simples ladillas*" (6). También cita este parásito en tono despectivo, y por dos veces, cuando manda callar y llama "*cara de ladilla*" la madre (Chus Lampreave) de Leo y Rosa a esta última en sus permanentes conflictos.

También indirecta, pero muy visual y descriptiva, es la presencia de las telarañas, reflejo del abandono y del paso del tiempo que aparecen en su obra, y en *Kika* son evidentes en la casa (*Youkali*) donde Nicholas (Peter Collote) mató a su madre (Charo López) simulando haber sido un suicidio, y donde más tarde agredirá a su hijo Ramón (Alex Casanovas) (fig. 22). Otras referencias entomológicas indirectas, sean nombres de casas o publicitarias (fig. 44, 45) aparecen en sus películas (15, 18), o también podemos citar el grupo "El abejorro", en el que actúa Juan, el impostor de su hermano Ignacio (15), o el escarabajo pelotero del logo de la Empresa Municipal de recogida de residuos urbanos (RSU) de Ciudad Real (fig. 43) en los contenedores de basura (16), cuando el viento solano ("*Que saca a la gente de quicio*") los empuja por la calle, en metafórica imagen del viento/tiempo que trae nuevos presentes y que barre y borra nuestros pasados (un mayor detalle de este entomológico logo puede observarse en Monserrat, 2011c, fig. 109).

También, sin que explícitamente se muestren, hallamos otras referencias entomológicas en alguna de sus películas (16), y que sin duda reflejan sus propias experiencias personales con los insectos en su manchega infancia, y tales son los recuerdos sobre la omnipresencia de las pertinaces moscas que resultaban tan pesadas e insidiosas en las conversaciones del fresco patio familiar y que se refleja en la escena de Sole espantando una de ellas, mientras Raimunda sirve unos barquillos en el patio de la casa de la tía Paula (ver secuencia en fig. 25-27), o la referencia a los pulgones de las adelfas cuando en el patio de la casa de Agustina, Sole le dice: *¡Qué hermosa tienes la adelfa, hija mía!* Y Agustina le contesta: *Sí, este año se ha librado del pulgón* (fig. 28). Elementos que nos retraen a las experiencias entomológicas que, más o menos, todos hemos tenido de niños.

Antes de seguir con nuestros *bichos*, conviene recordar que, como anotábamos, y no podía ser de otra forma, la presencia de los artrópodos en la filmografía de Almodóvar es herencia y reflejo del historial que estos animales han experimentado en la Cultura Occidental, arrastrando toda su significación y simbolismo, y cuya génesis (como el resto de las cosas que nos caracterizan) hay que buscarlas en la Antigua Grecia - Roma y en las modificaciones y readaptaciones que elaboró sobre ellos la Cristiandad, especialmente durante el atroz Medioevo, y particularmente Almodóvar pivota entre dos ejes artropodianos "cásicos" con una mayor intensidad. Por un lado la vinculación entre las mariposas y la feminidad, de la que luego hablaremos, y por otra la asociación entre los *bichos* y el pecado-demonio-maldad, muestra, en ambos casos, de la herencia recibida que acabamos de citar, y que ahora abordamos.

Empezando por esta última cuestión (la asociación entre los *bichos* y lo maléfico, pecaminoso o molesto), ejemplo hemos anotado en la intromisión de las ladillas como elemento de duda ante el deseo carnal, o de las telarañas como reflejo del deterioro de las cosas ante el paso del tiempo. Pero hallamos otros elementos artropodianos mucho más explícitos en su hacer. Tal es el caso (2) del traje de la gemela, vía quirófano, de Sexilia (Cecilia Roth), ninfómana y acomodada cantante rockera, que porta para ir a una sesión fotográfica para la carátula de un nuevo disco, y que, aparte de pechos fuera (repetirá la idea del modelito en *La ley del deseo* para Carmen Maura y en *Kika* para Victoria Abril, con diseño de Jean Paul Gaultier), el cual porta todo tipo de *bichos* (saltamontes, moscas, cucarachas, cigarras) que potencian la imagen del "infecto" personaje y del violento grupo musical al que pertenece (fig. 12). Este "modelito" está basado en el cómic *Barbarella* que Vadim llevará a la pantalla sobre Jane Fonda. En relación con este personaje, también aparece una mariposa entre dos Selinas (*Catwoman*), sexy cómic creado en 1940 por Bill Finger y Bob Kane (fig. 16), que luego citaremos.

En esta línea "*bicho*-pecado", también podemos anotar al significativo el cangrejo rojo (fig. 10) que la Madre Superiora tiene en su despacho entre las fotos de las mujeres (actrices como Ava Gardner, Marilyn Monroe o Brigitte Bardot) "más pecadoras de este siglo" (3), y que refiriéndose a ellas comenta: "*Jesús no murió en la cruz para salvar a los santos, sino para redimir a los pecadores*" /… "*En las criaturas imperfectas es donde Dios encuentra su grandeza*". Es evidente la intencionalidad en la presencia de este animal (y encima de color rojo-pasión) entre estas "pecadoras", y todos conocemos este crustáceo entre las mil y una acepciones que la cultura popular ha dado a las denominaciones del sexo femenino en la lengua castellana. Conviene anotar que los decoradores de *Entre tinieblas* (Pin Morales y Ramón Aran-

go) visitaron varios conventos andaluces para su inspiración (aunque dudamos que hallaran cangrejos rojos). Similar gesto utiliza en 1, colocando una foto de la Reina Fabiola con fotos pornográficas en la pared (o en otros casos con la del Papa Juan Pablo II).

Evidente también es la intencionalidad con la que aparecen ciertos *bichos* en los lugares más inverosímiles de algunas de sus películas, y en ocasiones es obvia (6), y así, en vez de tener "nubecitas, pececitos, angelitos, ositos o corderitos", la lamparita de la mesilla de noche que debería acunar los felices sueños de la niña Ada (Manuela Velasco), está, por el contrario, llena de *bichejos* varios (debe ser para conciliar sus sueños/pesadillas) (fig. 39), reflejo del estado "de pecado" en el que esta encantadora niña vive: abandonada por su madre (Bibi Andersen) y en casa de su madre adoptiva, una transexual (Carmen Maura) siempre enamorada de su hermano, que se había "liado" con su padre y ahora lo está del enamorado de su hermano. La misma lamparita existe en la casa de Marina (Victoria Abril) que es actriz porno y drogadicta (fig. 19), y este mismo elemento "artropodianamente decorativo" se repiten y es testigo, esta vez en rojo (pasión), de la última escena del orgasmo fatal en *Matador* (fig. 42).

Un último apunte entomológico en relación a la asociación entre los *bichos* y el mal merece citarse en la filmografía almodovariana, y que habitualmente ha pasado desapercibido. Como citábamos en la obra de Buñuel (Monserrat, 2011 f), tampoco Almodóvar evita los volátiles (mariposas, moscas, etc.) que se cruzan, "se cuelan" en las escenas y aparecen en alguna de las proporcionalmente escasas tomas exteriores de sus películas (5, 8-10, 14, 15, 18) o incluso interiores, sea en el interior de un taxi (11), sea atraídos por los focos de un escenario de teatro (13), o por las luces del improvisado restaurante en una fiesta final de rodaje (16). Pero mucho más significativo es el volátil (mosca) que vuela entre la corona de flores que coloca Bibi Andersen en el cementerio (12), y no parece casual que una mosca negra se pose sobre el rostro de Lola, antes Esteban (Toni Cantó), cuando Manuela (Cacilia Roth) le confiesa que tuvo un hijo con él, justo en el entierro de Rosa (Penélope Cruz), muerta durante el parto de su también hijo suyo, recién nacido (fig. 17) (13), y ni siquiera nuestro director repite la toma cuando algún otro (volátil) se cruza en escenas interiores, como en el primer plano de Diego, el torero (Nacho Martínez) (fig. 18) (5), en el despacho de la oficina de Judith (Blanca Portillo), o en la tensa cena entre Magdalena y Ernesto (Penélope Cruz / Jose Luis Gómez) en 17. Incluso los utiliza cuando protagonizan alguna escena, donde veces estos volátiles toman mayor protagonismo, tal es el caso durante la entrevista televisiva a Pablo, un famoso, ególatra y egoísta director-guionista (Eusebio Poncela), y que en ese momento aparece (suena) un moscardón (6), y la entrevistadora (Rossy de Palma) se queja y lo llama "molesto abejorro" (fig. 38). La intencionalidad sobre la presencia de este zumbante insecto apoya la idea de la Telebasura (10, 11, 14, 16), donde se buscan manifestaciones íntimas y personales a cualquier precio ("*La basura está en alza*", 15). Almodóvar crítica constante a la televisión, especialmente los informativos o los *reality* ("*Por culpa de tanta realidad, el país está a punto de explotar*", "*La basura también se registra*", 11) (1, 4, 5, 7-14, 16), de lógica evolución paralela al del país (Smith, 2006) y, de paso, ironiza con la publicidad, mayoritariamente televisiva ("*Si Dios existe, Dios es la televisión*") como medio corruptor e "idiotizador" de masas, que emplea en numerosas películas, sean concursos o anuncios (de bragas que absorben la orina, transforman los pedos en perfume y sirven de consolador en 1, de detergentes que lavan la sangre de asesinos en 7, etc.), aunque él nunca dejó de hacer guiños al mundo televisivo y publicitario (capitalista en su intención y machista en su diseño), y no en vano aceptó para Wolkswagen la oferta de dar imagen a un guion para un anuncio del lanzamiento de su *Polo,* que fue rechazado y nunca se llegó a emitir, y personalmente consideramos que no deja de ser "molesta" la, a veces excesiva/ (no sabemos si "necesaria"), irrupción publicitaria (financiadora) de ciertos elementos/ estamentos en alguna de sus películas. En cualquier caso, y como vemos, la intrusión de las moscas en escenas relacionadas con la muerte, los cementerios o la basura es más que evidente en la filmografía de Almodóvar (fig. 17, 38).

La vinculación de las moscas con la muerte es (biológicamente) lógica, y aparece en muy diversas culturas. En el caso de Occidente se remonta en su documentación escrita a Mesopotamia y al maléfico Señor de las moscas "*Belcebú* o *Beelzebub*" (derivado de *Baal Zebub* o más exactamente *Ba'al Z'vûv*, en hebreo בעל זבוב con muchas ligeras variantes), queera el nombre de una divinidad filistea: *Baal Sebaoth* (deidad de los ejércitos), adorada en épocas bíblicas en las ciudades de Ecrón y Avaris, y en hebreo el nombre *Beelzebub* era usado con burla hacia los adoradores de Baal, debido a que en sus templos la carne de los sacrificios se dejaba pudrir, por lo que estos lugares estaban infestado de moscas. Son cientos las referencias a las moscas y la muerte tanto en la literatura clásica (griega y romana) como en la literatura judeo-cristiana, y el término citado sería posteriormente asimilado en la tradición cristiana y se empleó para designar al Príncipe de los demonios, y Almodóvar recoge toda esta tradición como heredero de nuestra cultura. Por cierto, que hablando de su trabajo como guionista, y en esta línea cultural, citemos su frase: "*El guion es una especie de bicho contra el que luchas hasta que consigues vencerle al final, después de unos meses*" (*Manhattan*, 2, 1987).

Ya hemos analizado en otras ocasiones el origen de esta entomofobia cristiano/ occidental (Monserrat, 2009 a, c, d, 2010 c, d, 2011 c), pero no está de más recordar algunos elementos que nos permitan explicar esta frecuencia, significación e intencionalidad de estos elementos artropodianos en la obra de Almodóvar que permanentemente afectan negativamente a la imagen de nuestros queridos *bichos*, dentro del contexto cultural e histórico occidental en el hoy nos movemos, y ejemplos tenemos en la obra de Almodóvar.

A pesar de la enorme herencia cultural y entomológica que poseemos de Grecia-Roma (ver datos en Monserrat, 2011 b, 2012), la idea de la supremacía del Hombre sobre la Naturaleza y sobre los animales es permanente en los textos judeocristianos, y la necesidad de someterlos y transformarlos una constante generalizada, y que probablemente derivan de las demasiado soberbias y taxativas palabras divinas del *Génesis* 1, 20 - 28 que instan al hombre a someter la tierra y enseñorearse sobre todo ser viviente "*Creced y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgarla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra*". Divinas palabras que han tenido una enorme influencia y muy graves consecuencias sobre el Medio Ambiente, debido a la arrogancia y la prepotencia que, con asignación divina, se ha investido el hombre occidental en su largo historial, mostrando una despiadada falta de respeto

hacia la Naturaleza y los animales, muy diferente a lo que acontece/ ció, por ejemplo, en otras Civilizaciones Occidentales previas, e incluso en el Islam o en las Culturas Orientales, donde, consecuentemente, se dispone de un mucho mayor respeto a los animales y a la Naturaleza en general.

La necesidad de aportar imágenes (accesibles y comprensibles) al ignorante y pagano vulgo se remonta a Mesopotamia y Egipto (recordad por ejemplo los dioses o bajorrelieves egipcios), y vía Grecia-Roma también se generó en la expansiva Cristiandad la utilización de elementos didácticos y moralizantes tomados de la Naturaleza, que fueran fácilmente entendibles por todos los aún paganos (y por siempre ignorantes) fieles. Con una visión bastante apocalíptica del Medio Ambiente, la mayor parte de los animales, y los artrópodos en particular, no salieron muy bien parados en esta historia, quedando mayoritariamente asociados al mal, al demonio y al pecado (a veces con simbologías contradictorias), y por ello suelen estar casi descartados de la iconografía medieval europea, o relegados a seres y temas demoniacos o infernales (Monserrat, 2009a, c).

Dentro de la citada didáctica medieval cristiana, la dificultad de trasmitir y representar ideas abstractas (ira, gula, envidia, pecado, traición, lascivia, etc.) que pudieran servir de mensaje a sus iletrados feligreses, hizo necesario que se ahondara en el simbolismo, generándose unas imágenes que pudieran ser fácilmente reconocibles, asimilables y entendibles por el vulgo ignorante. Obviamente se recurrió a lo que más cercano les resultaba, y por supuesto ahí estaba la Naturaleza, sus plantas y sus animales, y claro, como la cuestión era generar "temor de Dios", no "quedó títere con cabeza" en esta neurótica y enfermiza zoología medieval cargada (como el resto del universo) de culpas, miedos, amenazas y castigos.

Muchos de los animales utilizados siguen lógicamente la simbología zoológica medieval cristiana que ha sido ampliamente recogida en la bibliografía (Diekstra, 1985; Benton, 1992; Hicks, 1993; Flores, 1996; Houwen, 1997, etc.), y en el caso de los artrópodos la citábamos o recogíamos en Monserrat (2009 a, b, c, d, 2010 c, d, 2011 c, 2012). En general, dentro de la Cristiandad, se consideraban animales relacionados con el bien, entre otros, el pez, cordero, escarabajo, abeja, jilguero, gallo, águila, perdiz, paloma, pavo real, pelícano, buey, liebre, león, grulla, rinoceronte, unicornio, y poco más, dentro del enorme muestrario zoológico, y fueron relacionados con el mal todos los restantes, en particular el lobo, rana, sapo, lagartija, escorpión, avispa, langosta, ciervo, macho cabrío, animales nocturnos, etc., y unos y otros son frecuentes en las representaciones del Arte Medieval con uno u otro mensaje, pero al margen de esta generalización, cada animal en particular portaba una serie de atributos específicos que fueron importantes por la trascendencia que por su simbología van a aparecer en las representaciones artísticas, especialmente en los modelos de los Bestiarios durante toda la Edad Media y desde el Renacimiento hasta el Barroco, cuando, con nuevas alegorías, esta simbología inicial alcanza un mayor desarrollo, y una nueva concepción escenográfica invade lienzos, edificios, plazas e iglesias de toda Europa.

Como hemos indicado, la mayoría del Reino Animal, y casi todos los artrópodos en particular, salieron muy mal parados y fueron marcadamente satanizados, y todo el bestiario entomológico medieval los relaciona con el mal, el demonio, el pecado, la brujería y otras tantas maldades. Dentro de los artrópodos se "salvaron", en parte, la citada abeja: relacionada con la castidad, obediencia, buena comunidad, orden, pureza, coraje, prudencia, sabiduría, Jesús, virginidad, María, resurrección, vida monástica; la colmena: con la maternidad, la esperanza, comunidad monástica, vida ordenada; el grillo: con la vigilancia, dicha, hogar; la hormiga: con el tesón, constancia, prudencia, previsión, cualidades espirituales (que el Pueblo Judío carecía para los Cristianos), agitación de los clérigos al servicio de la Iglesia; el icneumón: con los enemigos del diablo, Cristo; la langosta (crustáceo): con Cristo resucitado; la mantis: con oración, orientación; y la mariposa (aunque como veremos más adelante también acabará satanizada): con la ligereza, inconstancia, alma, resurrección, salvación, pureza, recato, Virgen María, (con herencia Greco-Latina, la mariposa en el cristianismo representa el alma, la Resurrección de Cristo y más aún en el caso que se halle posada sobre un cardo que simboliza la Pasión de Cristo que nos redime del pecado, del dolor y de los males terrenales), y desde luego muy mala reputación tuvieron los demás, sea la araña, el cangrejo, el ciervo volante, la cigarra, el escorpión, el gusano (larva de mosca), la langosta (saltamontes), la libélula y la mosca, asociados a todo tipo de males, diablos, pecados, tormentos, Pasión de Cristo, dolores y con la precariedad de la vida y lo perecedero.

Los peor parados dentro del satanizado zoológico medieval fueron los anfibios-reptiles, las aves nocturnas, los murciélagos y casi todos los artrópodos con ellos. Entre los reptiles-anfibios y otros "reptilianos" mitológicos con el áspid: mal, pecado; el basilisco: Satán; el camaleón: Satanás, engaño; el cocodrilo: infierno, hipocresía, asesinato, ignorancia, duplicidad, contradicción, demonio, vicio; el dragón: pecado, Satán, mal, tinieblas; la hidra: perversión, pecados capitales, vicio, mal; el/ la lagarto/ ija: alma que busca la luz, resurrección, renacimiento, fe, mal, suciedad, pecado, vicio, pereza, indolencia, demonio; la quimera: mal; la rana: vicio, lujuria, avaricia, envidia, resurrección, infierno, pecado; la salamandra: castidad, purgatorio, fuego, fe, honestidad, coraje; el sapo: mal, vicio, sexo, glotonería, envidia, pecado, impudicia, Satán, falsos profetas (a los Católicos en el Luteranismo), resurrección, fealdad, torpeza, avaricia, poseídos por el demonio; la serpiente: mal, peligro, pecado, Satanás, herejía, tentación, signo visual del amor de Jesús, prudencia; la tortuga: castidad, recato, pudor, silencio, pereza, mal, infierno, sabiduría de los ancianos, longevidad, reticencia, ambigüedad, estabilidad, prudencia, virtudes domésticas, modestia; y entre otros invertebrados, el caracol: cosas terrenales, renacimiento, resurrección, privacidad, pereza, fertilidad, luna, vulva, etc. (¡Vamos, una pena!).

Entre los artrópodos encontramos el escorpión: mal, desastre, tinieblas, falsedad, hipocresía, engaño, traición, perfidia, paganismo, diablo, muerte, (Sinagoga, Judas Iscariote o Pueblo Judío para los Cristianos), envidia, odio, codicia, tormento; la araña: vinculada al esoterismo, diablo, engaño, habilidad, avaricia; el ciervo volante: mal, diablo; la cigarra: alternancia, dualidad, negligencia, imprevisión; el cangrejo: avaricia, engaño, pecado, inconstancia, mala vecindad, crueldad, tentación; el escarabajo (en general): inmortalidad, resurrección, Cristo, demonio, pecado; la langosta – saltamontes: templanza, paganos que se unen a la fe, destrucción, diablo, irresponsabilidad, imprevisión; la libélula: pecado, mal, demonio; el gusano (larva de mosca): suciedad, podredumbre, muerte, pecado, y la mosca: diablo, tormento, Pasión de Cristo, mal, dolor, precariedad de la vida, lo perecedero (¡Vamos,

otra pena!). Con este acervo, ya hemos hablado o hablaremos posteriormente de alguno de ellos en relación a la filmografía de Almodóvar (mosca y mariposa).

No nos cansaremos de manifestar que nos llama poderosamente la atención, desde nuestra perspectiva contemporánea, la profusión de maldades vertidas sobre el bello y casi siempre inerme Mundo Animal, y la gran cantidad de peligros morales que representaban la mayor parte de los animales asociándolos al vicio, al pecado, a la muerte y a la oscuridad, frente a una escasísima representación de significaciones iconológicas y alegorías más "amables" que los relacionaran con la belleza, el bien y la luz, hechos que, junto a otras muchas desgracias generó una mentalidad indolente, enfermiza, paranoica, neurótica y psicótica, creando un mundo lleno de imágenes de culpas, castigos, penas y angustias, un mundo triste, oscuro, temeroso y, sin duda, muy infeliz (también para los animales), cuya herencia y consecuencias aún sufrimos y sufre la Naturaleza. (¡Vamos, otra nueva pena!).

Aunque todo esto le suene al lector a historietas del pasado, su herencia en Occidente perdura hasta nuestros días en una artropodofobia demasiado injustificada y generalizada, y volviendo a Almodóvar, también hallamos en su filmografía ciertos artrópodos relacionados con el mal que ocasionan (aplicable a sus personajes), y así ya hemos citado varios *bichejos* (malos) y aún vemos algún otro ejemplo en alguna otra película. Así, en una ponencia en reunión científica (18), el cirujano plástico protagonista (Antonio Banderas) expone que la piel cultivada artificialmente es más resistente a la picadura de cualquier insecto, y hace referencia a los mosquitos y la malaria. Cultiva abejas (fig. 1), en alusión a la cera y sus propiedades, y todo tipo de escarabajos (*Blaps, Cetonia, Macrodontia*, Coleoptera: Tenebrionidae, Cetonidae, Cerambycidae), cucarachas (Dictyoptera: Blattodea, Blattidae), e isópodos (Isopoda, Oniscoidea: Oniscidae) en un atestado terrario (fig. 2), se supone para hacer pruebas de picaduras, hecho que muestra en una larga secuencia con mosquitos vivos (Diptera, Nematocera: Culicidae) ante una nueva piel por él creada (fig. 3).

Al margen de estos elementos nocivos de ciertos artrópodos sobre nuestra salud, comodidad o intereses, lo cierto es que los artrópodos (junto con los murciélagos y las rapaces nocturnas) han sido los animales peor tratados por la Cultura Occidental, en particular por el Cristianismo, y su influencia deja huella en casi todo tipo de manifestaciones populares o culturales, sea el Refranero, el Folclore, la Literatura, la Poesía, la Pintura o el Cine, y ejemplos (de los cientos que podrían ponerse) van desde los demonios con alas oceladas o aspecto artropodiano de la Pintura Medieval tardía/ Renacentista a la memoria cultural que hoy día permanece en cientos de manifestaciones populares o no, que van desde los escorpiones en las capas de los diablos de San Antón en Matarraña (Teruel) a los bichejos con los que cientos de programas y juegos que nos avisan del peligro de un virus informático con el icono de un artrópodo tipo piojo, escorpión o araña (¿son los malos, no?), y por citar algún otro ejemplo, permítame el lector incluir este "metafórico" poema de nuestro laureado Dámaso Alonso (1898-1990), precisamente titulado *Los insectos* (1933): "Me están doliendo extraordinariamente los insectos,/ porque no hay duda, estoy desconfiando de los insectos, / de tantas advertencias, de tantas patas, cabezas y esos ojos, / oh, sobre todo, esos ojos / que no me permiten vigilar el espanto de las noches, / la terrible sequedad de las noches, cuando zumban los insectos, / de las noches de los insectos, / cuando de pronto dudo de los insectos, cuando me pregunto, / ah, es que hay insectos? / cuando zumban y zumban y zumban los insectos, / cuando me duelen los insectos por toda el alma, / con tantas patas, con tantos ojos, con tantos mundos de mi vida, / que me habían estado doliendo en los insectos, / cuando zumban, cuando vuelan, cuando se chapuzan en el agua, cuando... / ah!, cuando los insectos... / / Los insectos devoran la ceniza y me roen las noches, / porque salen de tierra y de mi carne de insectos los insectos. / Disecados! Disecados los insectos! / Eso, disecados los insectos que zumbaban, que comían, que roían, que se chapuzaban en el agua, / ah, cuando la creación!, el día de la creación, / cuando roían las hojas de los insectos, de los árboles de los insectos, / y nadie, nadie veía a los insectos que roían, que roían el mundo, / el mundo de mi carne, y la carne de los insectos, / los insectos del mundo de los insectos que roían. / / Y estaban verdes, amarillos y de color de dátil, de color de tierra seca los insectos, / ocultos, sepultos, fuera de los insectos y dentro de mi carne, / dentro de los insectos y fuera de mi alma, / disfrazados de insectos. / Y con ojos que se reían y con caras que se reían y patas, / y patas que no se reían, estaban los insectos metálicos / royendo, royendo y royendo mi alma, la pobre, / zumbando y royendo el cadáver de mi alma que no zumbaba y que no roía, / royendo y zumbando mi alma, la pobre, que no zumbaba, eso no, pero que al fin roía, roía dulcemente, / royendo y royendo ese mundo metálico y estos insectos metálicos que me están royendo el mundo de pequeños insectos, / que me están royendo el mundo y mi alma, / que me están royendo mi alma toda hecha de pequeños insectos metálicos, que me están royendo el mundo, mi alma, mi alma, / ah!, los insectos!,/ ah!, los puñeteros insectos! me deshago, tú desapareces.". La verdad es que "no tiene desperdicio", y en esta línea cultural entomófoba, el cine de Almodóvar no es, como vemos, una excepción.

La segunda cuestión entomológica que hemos citado en la filmografía de Almodóvar y que ahora tratamos, es algo más amable. Nos referimos a la vinculación entre la imagen femenina / lo femenino y la mariposa, amén de su vinculación con el alma humana, elementos de remotos y arcanos orígenes en Europa y que, como veremos, también tienen un largo historial y arraigo en nuestra Cultura Occidental y una enorme expresión en el femenino mundo almodovariano, quien las utiliza una y otra vez en relación a lo femenino y sus famosas "chicas Almodóvar" (Bersani & Dutoit, 2009), sea en sus habitaciones, sus atuendos o sus señas de identidad femenina (*"El cerebro de las mujeres en un misterio*" 14) (Lám.1, 2).

Empecemos por los elementos lepidopterológicos que hallamos en la decoración de las habitaciones (femeninas) de sus películas. La decoración de los interiores responde a las características personales de quien las habita, y circunscribiéndonos al autor y al tema que nos ocupa, citemos que, al margen de sus gustos personales, la inclusión de este insecto en sus decorados puede influir (consciente o inconscientemente) su obvio interés (obsesión) por la "clásica" simetría [hay pocas escenas frontales donde no se persiga este efecto, sea con floreros, objetos varios, lámparas, sillones, puertas, cortinas, ventanas o duplicadas y simétricas tomas (fig. 38)], y la mariposa es un entomológico ejemplo de perfecta simetría, o bien porque, a lo mejor, es que le atraen como animal volador, y conocemos su fascinación por los aviones y los aero-

puertos ("*Sueño muchas veces con que vuelo, y me gusta mucho la sensación física del aire contra tu cuerpo; volar simplemente*", *ABC*, 20 abril 1986) que refleja en muchas de sus obras (2, 4, 7, 9, 13-16) ("*No sabes cómo envidio a los turistas*"), y que sigue demostrando en la película que actualmente rueda, pero bueno…, también le fascinan los taxis, y el omnipresente el taxi aparece prácticamente en todas sus películas ("*Mientras siga haciendo películas que ocurran en ciudades, habrá taxis…. Yo cojo cuatro o cinco al día*") llegando al paroxismo en el famoso *Taxi Mambú* con el que todos los madrileños, de alguna forma, nos hemos identificado (7).

Dejando estas dos últimas interpretaciones subjetivas, el caso es que la imagen de mariposas aparece por doquier en su obra, y más bien creemos que, una vez más, representa y es consecuencia de la herencia que en Occidente la mariposa posee en relación al mundo femenino, y que en la filmografía almodovariana es preferente y omnipresente (Bersani & Dutoit, 2009). La mariposa aparece formando parte de sus decoraciones en numerosas ocasiones (cuadros, cojines, adhesivos, etc.), mayoritariamente asociadas a la imagen de la mujer y lo femenino. Podría parecer casual que sean mariposas las que aparecen, ya en su primera película (1), en la habitación de la jovencísima Alaska (fig. 23), pero cuando esta casualidad se repite con tanta frecuencia, empieza a dejar de serlo y comienza a tener valor significativo respecto a su intencionalidad. No parece ya casual la presencia (6), entre los miles de cosas y objetos del surrealista y barroco Altar de mayo que tienen instalado en casa y a cuya virgen pide milagros ("¡y que funciona!"), de una concha de *Pecten*, un dinosaurio y una mariposa (fig. 37). También aparecen en cuadro en casa de Clara (Ángela Molina) y policía alcohólico/ cocainómano (Pepe Sancho) (fig. 31, 32), o encontramos varias mariposas (fig. 11) en los cuadros de la casa de Marisa (11) o en el despacho de la oficina de Judith (Blanca Portillo). Y ya sí que no es casual que en la habitación de huéspedes de Sole (16) haya un cuadro con una enorme mariposa (fig. 29, 30), e indicamos que esa estancia estaba reservada para alojar mujeres, entre otras a Irene (su madre, simulada peluquera rusa que ha recogido de la calle y que a cada rato permanece escondida bajo la cama a la espera de confesar a su hija Raimunda que no está muerta). También aparecen mariposas en los horrorosos cuadros en la casa de la "nueva rica" imitando a los floreros holandeses de los s. XVI-XVII, donde frecuentemente aparecen insectos, especialmente mariposas, cuadros muy apreciados ya entonces entre los enriquecidos burgueses, y costumbre que los menos acaudalados ciudadanos imitaban, poseyendo pésimas copias, calidades y autorías, costumbre que alcanza en sus espantosas casas los "nuevos ricos" del siglo XX (fig. 6), de un deleznable "buen gusto", como así hace la usurpadora hermana de la monja, verdadera escritora (pseudónimo Concha Torres) de literatura basura, y con cuyos beneficios económicos se enriquecía (3).

También aparecen mariposas, meramente decorativas en los anatómicos cuadros del cirujano en su última obra (18) (fig. 4-5), obra de Guillermo Pérez Villalta, quien por su vocación naturalista (y entomológica) necesitaría otra contribución similar a ésta que estamos desarrollando (Pérez Villalta trabajó desde los inicios con Almodóvar, y en *Laberinto de pasiones*, en la decoración de la habitación de Sexilia, que el mismo Almodóvar llamó "*Capilla Sixtina de la modernidad*"), pero otros muchos artistas aparecen en sus películas: Javier Hierro (2), Juan Antonio Puertas (6), Dis Berlin (6, 8), Jean Cocteau (8), Mondrian (8), Edvard Munch (9), Salvador Dalí (9), Julio Romero de Torres (17), Miguel Ángel Campano (6), Juan Bautista Espinosa (17), etc., incluso el mismo Tiziano, a cuyo *Dánae recibiendo la lluvia de oro de Júpiter* muestra su reconocimiento (12, 18), y también aparecen referencias warholianas por doquier (3, 8, 9, incluyendo mariposas).

Al margen de la Pintura, mencionemos, aunque sea de paso y por motivo del tema que tratamos, que como ávido lector, y ya hemos mencionado o mencionaremos alguno como Lorca o Galdós ("*La literatura me pone en contacto con otros universos, es un viaje sin moverme, un viaje a la capacidad imaginativa de otra persona, pero el placer de leer no se puede explicar*"), también hace reconocimiento a libros o autores literarios como, entre otros, a Michael Cunningham (14), a Cocteau o Truman Capote (13), a Juan José Millás o Julio Cortázar (11), o a Louise Bourgeois "*cuya obra no sólo me ha emocionado, sino que sirve de salvación al personaje de Vera*" (18), esta última enormemente vinculada a la mujer y a la imagen de la araña (Monserrat & Melic, 2012), y especial atención presta a la literatura, especialmente de escritoras femeninas, entre otras a su "*alter ego*" Djuna Barnes en 11.

También aparecen mariposas reales en otra de sus obras. Es cierto que la aparición de cajas de mariposas disecadas (que en más de una ocasión, además de otros insectos, aparecen en la filmografía de Buñuel, ver Monserrat, 2011 f) y que profusamente aparecen en el encuentro entre Lucía (Julieta Serrano), que vive en el pasado, y su hijo Carlos (Antonio Banderas) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (fig. 20), ha sido interpretado como metáfora (Rios-Aparisi, 2010) (mantenemos el vínculo femenino), en este caso como metáfora de la madre (que vive en el pasado disecada como las mariposas). Pero también podría ser otro guiño a sus admirados maestros y tratarse de otra de las muchas citas cinematográficas empleadas por Almodóvar, en este caso en alusión a Buñuel (*Abismos de pasión,* 1954), o quizás como homenaje a la escena de ¡*Qué bello es vivir*! (1946) de Frank Capra, en la que George (James Stewart) se encuentra con su inflexible padre Peter (Samuel Hinds), escena en la que también aparecen mariposas naturalizadas en la pared.

El cine de Almodóvar se ha ido nutriendo de diversas influencias en cada una de sus etapas (Holguín, 2006), desde el *Cinéma-vérité*, el Neorealismo italiano y la *Nouvelle vague* francés, y desde el *Road movie* y el *Underground* al *thriller* policiaco y las superproducciones americanas, y buen análisis hallamos en Holguín (2006). Se han citado similitudes con Berlanga o Bardem en su narrativa de historias cruzadas de personajes, o con Trueba y su género llamado "*comedia madrileña*", e influencias de Colomo, Sirk, Wilder, etc. Su cine está lleno de reconocimientos y guiños a sus autores fetiches (Warhol, Neorealismo, King Vidor, Bergman, Mankiewicz, Hitchcock, etc.) (4, 9), bien sea con imágenes de sus obras en portadas de revistas, fotos de actores/ actrices, o carteles de películas (1, 3, 5, 7, 8), bien recuperando actores y actrices del cine español de décadas pasadas (de los 50 y 60) (García Escudero,1962; Martínez Torres, 1973; Castro, 1974; Caparros Lera, 1983; García Fernández, 2002), bien con personajes de Brian de Palma con la niña telequinética (4), bien con escenas que homenajean *Un tranvía llamado deseo, Eva al desnudo* o *Música para camaleones* (13), *Johny Guitar* (7), *Los girasoles* (10), *Casablanca* (11), *El increíble hombre*

menguante (14) o *Esplendor en la hierba* (4), o bien con cine dentro del cine y escenas de Spilberg, Bergman o King Vidor (*Duelo al sol*, *El hombre tranquilo, Sonata de otoño* (5, 9), de Romero, *La noche de los muertos vivientes* (8), *Bellisima* de Visconti (16), etc. (buenas referencias del cine en su cine en Gubern, 2005 y Evans, 2005), amén de numerosas escenas de rodaje dentro de sus películas o desarrolladas dentro de una sala de cine, o con personajes que son guionistas, dobladores o directores, y volviendo a las cajas de mariposas, quizás en este caso se trate de un simple reconocimiento a Buñuel o a Capra, sin más entomológica intención.

El empleo de mariposas en sus decorados, atrezos y vestuario no es, especialmente en el caso de Almodóvar, algo superficial. Almodóvar cuida enormemente estos elementos, que llegan al gran público de forma inmediata y muy personal, hasta el punto que constituye una de sus principales sus señas de identidad. Almodóvar genera imágenes, personajes y situaciones donde inmiscuye e implica al espectador a través de sus cinco sentidos, y no solo la vista, el tacto, el gusto y el oído que son cinematográficamente visuales, sino el olfato (1, 16) del espectador, y así participan en sus mensajes (Urios-Aparisi, 2010), no ya de sus guiones, personajes o temas, sino de todo lo que rodea a sus obras, incluso antes de estrenarlas, como hará cuidando al máximo los carteles (la primera información de la que dispone el espectador), presentaciones/ créditos de sus obras (Castellani, 2008) con profesionales como Ceesepe, Iván Zulueta, Carlos Berlanga, Juan Gatti, etc., y en alguno de ellos participó (12, 15), y que forma parte de su estética la impronta que sobre ella ejercería el mundo del cómic (1, 4, 6). También sus decorados fueron inicialmente suyos (0, 1, 2) y posteriormente con ayuda de decoradores/ ambientadores como Fernando Sánchez, Pin Morales, Román Arango, Josep Rosell, Javier Fernández, Felix Murcia, Wolfgang Burmann, Pilar Revuelta, Marta Blasco, etc., que no pasan desapercibidos, como ocurre con sus fuertes, vibrantes, contrastados, eléctricos y caribeños colores elegidos, que tanto han influido en la estética cinematográfica posterior (y en el diseño), y que podrían parecer *kitsch* (Vareri, 1996), que incluso han sido tildados de horteras, y que sin embargo encuadran la realidad de toda una época madrileña ("*en España no hay medios muy buenos y uno se tiene que apañar con lo que tiene a mano*") y que pueden resultar algo inverosímiles y ficticios para quien no la vivió, pero no para quienes la vivimos. Recuerdo de aquella lejana época un comentario que un gran amigo americano (Ron) me hizo sobre este particular, y respecto a la estética/ personajes de las películas de Almodóvar me comentó: "*algo exagerados, forzados o, por lo menos, improbables"*. Bastaron un par de noches de copas por alguna que otra fiesta o inauguración, y por alguno de los míticos locales de la *Movida* (no recuerdo ahora si fue *El Teide, El Baile, Baby-Q, La Fiesta* o su templo más famoso, el *Rock-Ola*, 1981-1985) (Cervera, 2002; Fouche, 2009) para sacarle de su "error", y demostrarle que esa estética, esos colores, esa forma de vivir y esos personajes existían, que estaban allí, que eran "de carne y hueso", y sus palabras ya fueron otras: "*¡Parece una película de Almodóvar!*" (para los lectores interesados en *La Movida* recomendamos '*Rock-Ola. Una noche en La Movida'* dirigida por Antonio de la Prada, disponible en Avalon Producciones). A duras penas, alguno de aquellos inquietos locales, como el *Stella* o *La Riviera*, más o menos readaptados a las nuevas exigencias, sobrevive tras recoger parte de su esencia. No en vano, Almodóvar mamó y se inspiró en aquella bulliciosa época, y de ella cuida mucho los decorados y su *attrezzo* ("*Elijo todos estos objetos muy minuciosamente, y aunque no expliquen los personajes, por lo menos nos sugieren cosas sobre ellos. Es gracias a estos elementos y a una interpretación realista que la escena resulta mucho más verosímil, al tiempo que permite la mezcla entre cosas abstractas y físicas*" (Strauss, 1995).

Retomando la línea mariposa-mujer, y respecto a la aparición de mariposas en el vestuario y señas de identidad femenina de alguno de los personajes, tampoco parece casual algún que otro elemento. Una mariposa es el broche en la solapa de la sufrida ama de casa Gloria (4) (fig. 13) o de la "cara de ladilla" Rosa (11) (fig. 4), y una mariposa adorna el prostíbulo casero de Cristal (4) donde los clientes cumplen sus fantasías sexuales (fig. 7, 8), y no podían faltar mariposas en los atributos de la angelical y femenina (y varias veces violada) Kika (Verónica Forqué) en la película homónima (10), y en cuyo bolso (fig. 9), a modo de las etiquetas que antes se pegaban en las maletas para mostrar lo "viajado" de sus propietarios, aparecen adhesivos de ojos de mujer (reflejo de su profesión de maquilladora) y varias mariposas [de las que de los productos *Bimbo* coleccionábamos de jóvenes y que llegaron a ser muy populares, y quizás por ello aparecen en otras películas, como aparecen en *Cría cuervos*, 1975 de Carlos Saura, o en la consulta de la médico de enfermedades de trasmisión sexual (Verónica Forqué) que aparecen en *La vida alegre***,** 1987, de Fernando Colomo]. Similar asociación vemos en algunos vestuarios femeninos, y también aparecen mariposas sobre el traje de Manuela (Cecilia Roth) (13) (fig. 15), y su presencia en objetos tan personales, refuerza su feminidad e identidad.

También una mariposa aparece en el despacho de Ángel (Juan Echanove) entre las dos citadas Selinas (*Catwoman*) (11), uno de los cómic femeninos más sexy, creado en 1940 por Bill Finger y Bob Kane (fig. 16), y no podían faltar en los títulos de créditos de alguna de sus películas que precisamente utiliza la palabra *Mujeres* en su título (7), y que aparecen, claro está, asociadas a lo femenino (fig. 24), de manos de su citado colaborador Juan Gatti, e indiquemos que estos elementos hacían sus películas atractivas antes de estrenasen (carteles) o proyectasen (presentación/ créditos) y se genera una intensa comunicación y empatía estética, afectando, lógicamente, a los artrópodos (7) que puntualmente aparecen fuera del guion y de la historia que se nos va a presentar (fig. 24) (más información en Blancas, 2005 o Castellani, 2008).

Desde luego no es el único artista/ cineasta que las utiliza en relación a la feminidad y lo femenino, y podríamos mencionar cientos de ejemplos, pero por citar solo un par de casos, las vimos en las "madamas" de los prostíbulos en la obra gráfica de Picasso (Monserrat, 2008) o en el caso del Cine, en *From Here to Eternity* (1953), de Fred Zinnemann, que demuestran este ancestral arraigo entre mujeres y mariposas.

La vinculación entre las mariposas y lo femenino tiene orígenes que se remontan al principio de los tiempos (especialmente bien documentado en la Vieja Europa). Constatada iconográficamente desde la Prehistoria, donde ya aparecen vulvas y triángulos como símbolos femeninos desde el Auriñaciense en Cellier (Dordoña) o con imágenes femeninas asociadas a estos signos, que son relativamente frecuentes en el Paleolítico Superior (Saccasyn della Santa, 1947; Leroi-Gourhan, 1958 a, b, 1968, 1971, 1983, 1984 a, b; Sandars, 1985; Sanchidrián Torti, 2000, etc.), y signos triangulares

dobles con aspecto de mariposas ya aparecen en la *Cueva de Trois Frères* o *Cueva de Chauvet* (finales del Chatelperroniense, c. 30.000 años), signos asociados e interpretados con elementos relacionados con la fertilidad y lo femenino (Monserrat, 2011a). De hecho la forma triangular tiene una enorme similitud con el pubis femenino, y lógicamente como vulvas han sido muy frecuentemente interpretadas estas figuras, y de esta vinculación femenina tenemos evidencia desde el Solutrense-Magdaleniense en los abalorios con forma de crisálidas de mariposas (Graziosi, 1960), a veces explícitamente asociados a enterramientos femeninos, como el de una joven en Saint Germain la Rivière, Francia.

Esta vinculación entre las formas triangulares opuestas (primitiva representación esquemática de mariposas) y lo femenino se mantiene a lo largo de toda una larga secuencia (durante el Neolítico-Calcolítico-Primeras Civilizaciones), tanto en la pintura como en la alfarería y cerámica, que mantendrá la asociación entre la imagen de la mujer y las mariposas, y existen multitud de ejemplos que enlazan estos elementos paleolíticos con posteriores formas que asocian a la mujer con las mariposas, incluso sin alejarnos demasiado (en el *Cinto de las Letras, Dos Aguas*, en Valencia, o en la *Cueva de Los Letreros*, en Almería), hasta alcanzar la Proto-historia, y resultan sorprendentes las figuras femeninas de *Los Órganos*, Despeñaperros (Jaén) con su cuerpo formado por dos triángulos opuestos (Monserrat, 2011 a), y parece atávica la asociación de la mariposa con la figura femenina dadora de vida, con la inmortalidad y el renacer (Robinson, 1991).

Este vínculo persiste en multitud de pueblos nativos o preindustriales, y hay muchos ejemplos que relacionan las mariposas con elementos femeninos, bien en sus mitos y leyendas, como en las representaciones de mariposas en dibujos sobre objetos o adornos personales femeninos que son bastante frecuentes en muchas culturas, similar a lo ocurrido en Occidente (Hogue, 1975, 1987; Brewer & Sandved, 1976; Grustán, 2007; Dicke, 2000; Costa Neto, 2000 a, b, 2007, etc.), bien como mariposas en sí figuradas, que son enormemente abundantes en el utillaje y adornos femeninos en cientos de pueblos, o como en forma de triángulos opuestos, de similar forma a lo anteriormente citado, y que son especialmente frecuentes, por ejemplo, en las manufacturas del Arte Hopi, Arapaho, Navajo o Africano. Y esta vinculación entre las mariposas y lo femenino aparece en civilizaciones tan distantes y tan distintas como las Precolombinas y las Orientales, lo que demuestra muy ancestrales y atávicos orígenes (Monserrat, 2011 a).

En Occidente, toda esta vinculación mujer-mariposa entronca con las creencias de la Gran Diosa europea, y esta imagen de dobles triángulos opuestos, con marcado arraigo femenino, está presente durante todo el Neolítico [sobre cerámica de *Sesklo* y *Dimini* (segunda mitad del VII milenio a.C.), de *Starcevo – Körös* (5.500 – 5.000 a.C.) o de *Vinca Plocnik* (IV milenio a.C.), así como en asentamientos neolíticos danubianos como los de *Starcevo-Körös* (V milenio a.C.)] asociada a deidades/ figuras femeninas, y han sido asignadas a mariposas algunas manifestaciones de la Vieja Europa (Gimbutas, 1991, 1996), como son el relieve de Kotacpart (Balcanes), los cuencos y jarras de Cerámica Lineal Bohemia y del Danubio, las incisas sobre el torso femenino de *Passo di Corvo* en Foggia (Italia), etc., que parecen seguir constatando una arraigada vinculación entre este insecto (y su biología) y la mujer, que, por otra parte, también aparece en los primeros asentamientos humanos (frescos de *Çatal Hüyük* en Anatolia), y ya en Europa, en Creta y Micenas, su Diosa Gran Madre y otras de sus deidades femeninas seguirán relacionadas con las mariposas, aunque su símbolo acabará "masculinizándose" por influencia indoeuropea y transformándose, pasando de mariposa a un elemento tan bélico y masculino como un hacha de guerra / doble hacha o *Labrys* (λάβρυς lábrys), conocida en la Grecia Clásica como *pelekus* (πέλεκυς) o *sagaris*, y entre los Romanos como *bipennis* (en forma de mariposa), al que, no obstante, le costará abandonar su componente femenino que se mantendrá en estas primeras grandes civilizaciones europeas (Robertson, 1997) y desembocará en Occidente en el conocido y clásico *Mito de Psyche*, del que ahora hablaremos, y que mantendrá a la mariposa vinculada a lo femenino, hecho que aún hoy día perdura y es sobradamente conocido (Hogue, 1975; Gagliardi, 1996, 1997; Cherry, 1997), y no hay más que ojear la publicidad de multitud de perfumes, complementos, ropa, etc., femeninos en cualquier revista para constatarlo, y Almodóvar no es más que heredero de esta tradición cultural.

También, y en esta misma línea anteriormente comentada, hallamos referencias lepidopterológicas en la obra de Almodóvar en relación con el alma, y en este caso la de una bailarina (14), y esta vinculación, por la propia biología de estos insectos, también tiene lejanas raíces que también acaban hundiéndose en la griegas que ahora comentamos.

No deja de sorprender la diversidad de pueblos y culturas que, relacionada con la muerte, toman a la mariposa como símbolo del alma y del renacer. Su capacidad de volar, sus colores y su biología han sido proclives a que este insecto haya sido motivo inherente a los anhelos humanos y la evitación/ mitigación de algunos de sus miedos, apareciendo la mariposa y la muerte/ alma estrechamente vinculadas en la mitología de multitud de pueblos nativos muy distantes, y por ello sugieren una muy antigua tradición. Las hallamos con similares relaciones entre los japoneses, en pueblos precolombinos como los Goajiros de Colombia, los Aymara de Bolivia y entre Mayas y Aztecas, y también hay numerosas citas en los nativos norteamericanos, en muchos pueblos del Pacífico, de África y de Asia, como los Maorís, los Australianos, los Dayakos, los Ibans de Sarawak, los Birmanos, los de las Islas Salomón, los Yakuto y los Chuvacho, los Nagas, los Ila del Zambeze, los Balubas de Kasai, los Lulúas y Bakongos centroafricanos, etc., pueblos que han asociado algunas mariposas con la muerte y el renacer (Grinnell, 1899; Hogue, 1975, 1987; Brewer & Sandved, 1976; Berlo, 1983; Heyden & Baus Czitrom, 1991; Gagliardi, 1996, 1997; Costa Neto, 2000 a, b, 2007; Headrick, 2003; Monserrat, 2010 a, etc.), y que son creencias que también hallamos entre los europeos pre-romanos (o no romanizados), como los Celtas, los Sajones, los Germanos, los Esquimales, los Finlandeses, etc.,

Estas ancestrales creencias se vieron afectadas por el Cristianismo, que no sólo acabó llevando la misoginia a Occidente, sino que arrastró en este proceso a sus ancestrales símbolos femeninos y con ellos a las "pobres mariposas", en particular las nocturnas (Lepidoptera, Heterocera) que sufrirían también la citada satanización medieval cristiana de estos "indefensos y queridos *bichos*" (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c, 2010 a, b), y en esta triste involución, las mariposas quedaron injusta- y mayoritariamente vinculadas con la muerte, la brujería y lo demoníaco. Aún persisten en Europa multitud de ejemplos que lo demuestran, y existen especies que llevan

taxativamente ese nombre "mariposa de la muerte" (*Acherontia atropos*, Lepidoptera: Sphingidae), que se halla íntimamente unida a la superstición y los malos augurios en Europa, desde tiempos de los Celtas (Klingender, 1971; Duval, 1977; Kliffen, 1996) a la cinematografía contemporánea (*El silencio de los corderos*), y las mariposas de color oscuro o negro (*Saturnia*, *Erebia*, Saturnidae, Satyridae) siguen en Europa muy vinculadas con los vicios y malos presagios en ciertas partes de este continente, incluso en ciertas zonas como en Westfalia se siguen celebrando, el 22 de febrero, ritos de expulsión de polillas y mariposas nocturnas que son consideradas augurio de calamidades, y en Escocia, Frisia, Serbia y Bosnia se consideran brujas (un proverbio serbio dice "*si matas a una mariposa, matas a una bruja"*), y son frecuentes en toda la mitología, rituales, tradiciones y folclore de muchos pueblos agricultores que ven en ellas el hambre y la fatalidad.

Al margen de esta satanización medieval, y volviendo a nuestros helénicos orígenes, ya hemos citado que en la mitología griega, la mariposa está vinculada al mito de Eros y la princesa Psyque/ Psiche (*Psychê*), menor de tres hermanas que es la personificación del alma humana y su inmortalidad. Debido a su gran belleza, que llegó a envidiar Afrodita, la involucró con su hijo Eros, y hacer lo posible para que Psyque se enamorara de un hombre feo. Sin embargo, el propio Eros se enamoró de la muchacha a quien visitaba cada noche, con la condición de no dejarla ver su cara, así que ella no sabía quién podría ser su amante. Con ayuda de sus hermanas, ella intentó descubrir su identidad, y cuando él estaba dormido en su cama, ella encendió una lámpara de aceite, pero cuando ella se inclinó para ver la cara de Eros, una gota del aceite de su lámpara cayó sobre él y se despertó, y con ello parecía haber acabado su idilio. Psyche vagó por toda la tierra en búsqueda de su amante, hasta que finalmente se reunió con él. Asociado a todo lo anteriormente citado sobre la vinculación entre lo femenino y la mariposa, el *Mito de Cupido y Psychê*, es probablemente muy anterior, y en Creta existían creencias similares que son recogidas en el s. II a.C. por el fabulista romano Apuleyo (*Apuleius*) (c. 125 - c. 180) en su historia sobre el *Asno dorado.* El relato de Apuleyo influyó en las primeras manifestaciones funerarias cristianas, y muy posteriormente la mariposa permanece en las manos del Niño Jesús o en bodegones como alegoría del alma en tablas renacentistas o lienzos barrocos.

Pues bien, asociado a *Psychê* se halla el Psicopompo*,* que era un ser que tiene el papel de conducir las almas de los difuntos hacia la ultratumba, cielo o infierno. La voz proviene del griego *ψυχοπομπός* (*psychopompós*) que se compone de *psyche*, "alma", y *pompós*, "el que guía o conduce", y suele adoptar el aspecto de mujer. Aunque Psyche no se cita como personaje alado, en muchos vasos griegos, y con ciertas connotaciones egipcias, Psyche aparece con forma de pájaro con cabeza humana, a veces con barba, y más adelante en forma de un gallo, de una mariposa, o de una figura humana pequeña, que frecuentemente porta alas de mariposas, con la que aparece asociada desde las primeras referencias [ver desde *Psyche sentada sobre una roca* (s. I. a.C.) del Museo del Louvre de París, a las más tardías de la época romana, y el Mitreo de Santa María de Capua Vetere o el mosaico romano con Eros y Psyque (s. II-IV) de los Reales Alcázares de Córdoba] que son bellos ejemplos.

Los griegos creían que las almas de los difuntos salían por la boca del hombre cuando expiraba (Davies & Kathirithamby, 1954), y simbólicamente utilizaron la mariposa que salía de su crisálida, y así aparece en vasos y sarcófagos, ya que se escaparían en primavera de sus vasos fúnebres en forma de un enjambre de mariposas. Su ciclo biológico desde la oruga y su fase de crisálida, inmóvil y rígida de la que emerge tan bello animal, fue asociada por los griegos con el ciclo de la vida, la resurrección y el alma que escapa del yerto cadáver, y también el Cristianismo recogerá parcialmente este simbolismo. Por ello la mariposa aparece con cierta frecuencia vinculada con el alma de los difuntos (Davies & Kathirithamby, 1954), y que en la creencia popular se las consideraba aladas, y la emergencia de la mariposa desde la crisálida (*nekydallos*) la hacía idónea para la metáfora, y con frecuencia aparece en elementos funerarios como el bajo-relieve del perdido *cinerarium* (cuyo dibujo del estudiante Cavaliere Cassiano dal Pozzo del s. XVII se conserva en la The Royal Library del Castillo de Windsor), o en la estatuaria funeraria (como es el caso de la copia romana de *Psyche alada* del s. IV a.C., sita en el Museo Capitolino de Roma), y esta vinculación renacerá en los elementos funerarios del s. XIX, y es enormemente abundante en sellos y gemas griegas y romanas (Boardmann, 1968, 1970). Sobre este particular, y en relación al Cristianismo, y con reminiscencias griegas, la figuración de la oruga y la crisálida entre los cristianos tiene un componente de eternidad y de resurrección de las almas, y fue referencia en los primeros cristianos en relación al cuerpo humano de Jesús, y por tanto un elemento benefactor, como así lo era entre los Irlandeses, y como estadio previo a la plenitud espiritual del Hombre era frecuente entre los místicos y otros autores religiosos, y en el oeste de Escocia aún estaban vinculadas al alma y al fuego que las atraía.

Es curioso (por no decir "inevitable") que la mayoría de las mariposas que aparecen en las películas de Almodóvar (fig. 7, 8, 13, 14, 34, 37) respondan al estereotipado modelo occidental de mariposa ocelada (hecho muy poco habitual entre las especies mediterráneas/ de nuestra fauna/ fauna mediterránea). Ya hemos llamado la atención en varias ocasiones sobre la fijación del concepto mariposa con ocelos en la Civilización Occidental (Monserrat, 2008 b, 2009 b, c, d, 2010 a) hecho que, naturalmente, también se refleja en estas obras de Almodóvar. Es griego (Minoico-Micénico) el origen de esta fijación cultural, y en sus representaciones de mariposas (probablemente relacionadas con la sericultura) aparecen frecuentemente oceladas. A través de *Plinio* conocemos que los griegos obtenían la seda en Kos a partir de la mariposa *Pachypasa otus* (Lepidoptera: Lasiocampidae) (que no posee ocelos) y, en algún caso, la presencia de ocelos en las alas de algunas de estas representaciones sugiere a *Saturnia pyri* o *S. pavonia* (Lepidoptera: Saturniidae) (que sí poseen ocelos) como las candidatas más probablemente utilizadas por ellos en la obtención de la seda. La imagen de mariposa ocelada permanecerá hasta nuestros días en la memoria colectiva y en el ideario del Arte Occidental, aunque en realidad sólo algunas especies europeas (pocas) de algunas familias, mayoritariamente nocturnas y por ello menos familiares, poseen alas con ocelos (Saturniidae, Notodontidae, Attacidae, Sysphingidae y algún Sphingidae), y muy pocas mariposas, entre las más familiares y diurnas, los poseen (Satyridae y algún Nymphalidae, Papilionidae o Pieridae), y esta herencia occidental de la mariposa ocelada vemos que se remonta a Creta, y tiene un enorme arraigo y presencia en Occidente. Ya las habíamos citado ("obligadamente oceladas") en la obra de El Bosco, de

Picasso o de Goya (Monserrat, 2008, 2009 c, d, 2010 a), y ahora, de nuevo, las vemos enormemente arraigadas (y oceladas) en la obra de Almodóvar, como si una mariposa sin ocelos perdiera la identidad que "la defina y distinga". Ocelada es la mariposa del altar milagroso citado (fig. 37), ocelada la que adorna en el prostíbulo casero de Cristal (fig. 7, 8), y oceladas las que adornan el broche en la solapa, sea sufrida ama de casa (4) o enjoyada maruja (11) (fig. 13, 14), y que a pesar de cuidar mucho los complementos y accesorios de sus personajes (incluso con diseñadores internacionales y españoles de la talla de Chanel, Armani, Gaultier, Zegna, Alvarado, Montesinos, Chus Burés) recurre a un anodino - sufrido/ hortera-rutilante broche de acuerdo al anodino y sufrido / hortera-rutilante personaje femenino (fig. 13, 14). Ya Rios-Aparisi (2010) anotaba la importancia de los objetos y accesorios elegidos en los decorados y personajes en su filmografía como complemento importante en su narrativa, y en este caso sobre el personaje de mujer-ama de casa-maruja/ preburguesa de medio pelo, que luchan por encontrar su otro sitio más digno en la vida.

También, y a modo de "buen rollo", aparecen maripositas (oceladas, claro está) en la casa de acogida de niños problemáticos (12), o en la de Javier Cámara (14), junto a gusanitos, abejitas y pajaritos (fig. 33-36), de la misma forma que, los mismos elementos, habíamos hallado en grafitis de "buen rollo" sobre las paredes de guarderías infantiles (Monserrat & Aguilar, 2007). También las hallamos en las frecuentes escenas de cocina de sus películas en los habituales adhesivos magnéticos que casi todos tenemos en los frigoríficos de casa.

Sobre el vestuario masculino, lógicamente ninguna referencia a las mariposas, aunque sin haber podido comprobado, parece que la chillona y famosa camisa de Antonio Alvarado, única prueba del asesinato de Juan (Miguel Molina), posee, entre otros "floripondios" un escudo heráldico portador de tres abejas (fig. 40), insectos particularmente frecuentes en la heráldica europea, especialmente Italiana y Británica (ver Keiser, 1966; Fox-Davies, 1969; Brewer & Sandved, 1976; Woold, 1996, y enlaces).

Al margen de todo esto, otros elementos aparentemente alejados de la entomología, pero con raíces entomológicas, aparecen en la obra de Almodóvar, sea la cripsis/ mimetismo de los insectos/ personajes, o el funesto abrazo de la mantis, del que hablaremos más adelante al tratar la relación de Almodóvar con Buñuel. Pasemos pues al primero de ellos.

Entomológico y también con orígenes clásicos (en el andrógino y lunar ser que cita Aristófanes en *El Banquete* de Platón y también en *Las Metamorfosis* de Ovidio), y sobre esta base, es el tema de la entomológica transformación y la metamorfosis de sus personajes que impregna toda su obra (ya presente el tema en alguna de sus canciones como en *Monja jamón* o *Satanasa*), y no nos referimos ahora a la citada metamorfosis de la mariposa, ni nos referimos de su hacer a travestis, transexuales y personajes de sexualidad ambigua, que forman parte consustancial de su obra (Piganiol, 2009), ni al cruce de vidas o vidas paralelas de sus personajes, sino a la auténtica metamorfosis de sus personajes, y transformar hombres/ padres/ hermanos en mujeres/ madres/ hermanas (6, 9, 13, 18), hijas en esposas (2, 6, 8), hijas en hermanas (16), hijos en hijas (6), hermanos en hermanos fallecidos (15), monjas en prostitutas (3) o en falsas hermanas (13), jueces en confidentes (9), actores y artistas en espectadores (14), machos toreros en mujeres (14), muertos en vivos y vivos en muertos (16, 17), hombres en la imagen de anhelada madre (9), padres que no son padres (16), madres adoptivas del hijo del que fue el padre de su hijo (13), homosexuales en padres del hijo de su compañera de trabajo (17), madres protectoras en asesinas (16), hermano/a en pareja de su padre (6), terapeutas en anheladas parejas (5), hermanos en casi amantes (6), criadas en bailaoras (11), ciegos que miran por la mirilla de la puerta (17), etc., etc., metamorfosis de identidades consustancial en su filmografía, en la que con frecuencia sus personajes se disfrazan (0, 4, 6, 8-11, 18) o están (o desean estar) en permanente metamorfosis y cambio, ser otro, ser el otro, ser diferentes, hechos que llevan a tejer, en ocasiones, laberínticas historias de búsqueda e intercambio de personajes, actos e identidades (4, 5, 7, 10, 11, 13-15, 17, 18), o actos de terribles consecuencias (adoptar el papel del maestro hasta sus peores consecuencias en 5, aparentemente matar, cuando otro ha apretado el gatillo en 12, etc.), en una permanente cripsis/ metamorfosis dentro de su hacer. Es más, tras la oferta de la americana *Tri-Star* para rodar con Jean Fonda y Herbert Ross un *remake* de *Mujeres al borde de un ataque de nervios,* comentó: "*No me importa nada lo que hagan con la historia, es más, me divierte la idea de verme tergiversado, transformado por otro guionista, otro director y por otro casting*"). Precisamente esta película es el vívido ejemplo de la personalidad metamórfica Almodovariana, donde un simple gazpacho atiborrado de somníferos une, cose, vincula, altera y modifica la identidad y la vida de personajes aparentemente desconocidos y sin embargo íntimamente vinculados y entretejidos, que los trasporta a otras realidades e identidades deseadas, necesitadas, reparadoras o intercambiadas, en un esperpento lleno de ironía y de humor, típicamente hispano (Almeida, 1996) del que ninguno somos ajenos, y en el que en uno u otro personaje nos vemos irremediablemente reflejados. Y este hecho no afecta solo a personas/ personajes, sino también ciudades, con un Madrid manipulado, idealizado e irreconocible que no es del todo Madrid (7) o una Barcelona prostituida, polvorienta y marginal que no es del todo Barcelona (13). Y ya que hablamos de reflejos, y en esta línea, digamos que son omnipresentes en sus obras, a veces de una gran belleza (como el de la *Sagrada Familia* de Barcelona en 13, o los nuevos edificios de Madrid en 17) o, volviendo al tema anterior, generando confusión entre personajes reales y reflejados (11, 16) o sobre los ojos de un ciego que no puede verlo pero a quien reconoce (17).

El fantasma almodovariano por excelencia es ciertamente el poder ser otro sin dejar de ser uno mismo (Méjean, 2007), hecho que ya refleja en alguno de sus primeros trabajos en Súper 8 (en *Salomé*, la tentadora bailarina es en realidad Dios, que a veces toma esta forma para seducir a los hombres). Y en esta línea de mímesis (Allison, 2009) tampoco faltan referencias entomológicas en la cripsis y especialmente al mimetismo de los personajes dobles o gemelos (1, 2), que quieren ser otro o parecerse a otro, y mejor evidencia tenemos en Rebeca (9), que acaba embarazada del travesti que imita a su añorada madre en una sala de fiestas. No en vano, más de una referencia entomológica se ha hecho del cine de Almodóvar, y Méjean, (2007) anota sobre *Kika*, que en un acto voyerista, Ramón observa y filma a su mujer en la intimidad, como lo haría un entomólogo, y acaba reconociendo su interés por la mímesis (en este caso entre hija y madre) en (9): "*Me he pasado la vida imitándote*". No digamos la madre (Rosa María Sardá) que se gana la vida falsificando

cuadros de Chagal (13), o Uma (Marisa Paredes) que empezó a fumar imitando a Bette Davis (13), o las escritoras que emplean pseudónimos (Amanda Gris) (11), quien crípticamente utilizaba con su pareja referencias a los *Sanitarios Roca* para manifestarse su amor, y donde se copian y plagian sus obras, o en escritores que acaban asumiendo la identidad de su pseudónimo (Mateo-Harry) que escribe guiones que en realidad los escribe su colaborador (Diego), del que aún no sabe que es su hijo (17). El extremo almodovariano sobre este particular (mímesis) lo hallamos en esta película (17), con la imitación de él por él mismo, mediante la utilización y desarrollo de ideas obtenidas de alguna película suya anterior (7, realizada hacía más de veinte años) en el guion que en esta película reelabora el citado guionista (Lluís Homar) para vengar la manipulación del productor/empresario (Jose Luis Gómez) sobre la película que con él había rodado, guion en el que camas quemadas, gazpacho con somníferos (morfilades), gestos como arrancar el teléfono de cuajo, y concejalas de Asuntos Sociales que acaban siendo cómplices de un delincuente (en este caso traficante de cocaína y no terrorista chiita) que nos traen evidentes recuerdos de su *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y cuya idea recrea, a modo de autohomenaje, en el corto *La concejala antropófaga* (2009) con similares elementos y un sueño erótico incluido, magistralmente interpretado por Carmen Machi (Chon), corto con "críptico" guion de "Harry Huracán Caine" y dirección de Mateo Blanco.

Por último, y para un autor que cuida mucho su aspecto (y su peso), y que tanto parece echar de menos la comida materna/manchega (pisto, pimientos, morcillas, barquillos, rosquillas, etc.), no podía faltar alguna referencia culinaria relacionada con nuestro tema, en particular sobre el marisco (cangrejos, cigalas) que aparecen en la paella (fig. 21) que prepara Blanca, la asistenta de Leo (Marisa Paredes), y cuyo despectivo marido Paco (Imanol Arias), y como hace con ella, desprecia por haberse enfriado (11), marisco que ya habíamos citado anteriormente en sus primeros escritos, cortos y canciones.

Otros elementos entomológicos en la filmografía de Pedro Almodóvar y su influencia con el entómólogo Luis Buñuel

Desde luego, y como hemos citado, sus películas están llenas de guiños con los que rinde homenaje a sus admirados maestros, sea los primeros aparatos de la génesis del cine (4), el cine mudo (8, 14), o docenas de guiños a escenas, como la ducha de *Psicosis* de Alfred Hitchcock (4, 12), el intercalado de escenas de otras películas como *Bellissima* (1951) de Visconti (16), *Eva al desnudo* (1950) de Mankiewicz en 13, y reminiscencias de *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978) de Berman (9), *Viaggio in Italia* (1954) de Rossellini (17), etc., o carteles de películas de *Esplendor en la hierba* (1961) de Elia Kazan (4), *Teresa Raquín* (*Thérèse Raquin*, 1953) de Marcel Carné, *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) de Billy Wilder, *La bête humaine* (1938) de Jean Renoir (15), etc., o actrices como Jeanne Moreau (17), etc., a los que rinde homenaje. En una entrevista sobre *Kika*, Almodóvar reconoce hasta doce referencias a diferentes autores y cineastas en esta película (Holguín, 2006).

En el caso del cine español (manifestó su admiración por cineastas españoles como Berlanga, Ferreri, Saura, Picazo, Bardem o Fernán Gómez), también en alguna de sus películas (11) hace un abierto reconocimiento a algunos cineastas, entre otros a Vigas Luna y también en relación con el cine español, en 14 intercala una secuencia de una obra del cine mudo español *El amante menguante* de Buko, que nunca existió, en alusión a su acto sexual con una paciente en parálisis cerebral, y en 15 intercala a Sara Montiel en *Esa mujer* de Mario Camus de 1968, o en *Pecado de amor* de Luis César Amadori de 1961. Aún así, creemos que aquel cine español no era especial plato de su gusto (sobre un *spot* para promocionar entre los telespectadores el cine español, más tarde diría "*Creo que el público debe ver cine español si no sería un desastre para nosotros, pero eso no quiere decir que yo tenga que verlo*").

Frecuentemente se le ha vinculado con Berlanga, y sin negar fuertes influencias, sean o no meramente casuales, anotaba: "*No pienso que haya una influencias sino una identificación de gustos*" (*Revista de cine*, 2, 1982), pero en esta relación con los cineastas españoles, creemos que es mucho mayor en el caso de Luis Buñuel ("*Hay un cierto elemento que intento que esté presente en mis películas, de la misma manera que en las películas de Luis Buñuel: La presencia de lo irracional, de lo extraordinario, tratado de una forma naturista…. Y me apasiona la forma que tenía Buñuel al hablar de los sueños* (*Nous aimos tant le cinema*, 1988), y refiriéndose a *Tacones lejanos* anotaba que era su película más buñueliana.

Como hablábamos en el caso de Buñuel (Monserrat 2011 f), los planos, el uso de las sombras, las referencias al Cine Negro, etc., afloran también en Almodóvar con aprendida maestría de los clásicos desde sus inicios (3), pero no deja de asumir influencias del Surrealismo, tan arraigado en el cine español (Aranda, 1981; Morris, 1991; García Fernández, 2002) ("*Si yo hiciera un melodrama me acercaría más, o bien al desafuero total, surrealista, que practicaba Buñuel… o bien tendería a un melo* (melodrama) *mucho más duro, tipo* Que el cielo la juzgue *o* Lo importante es amar"), y su común admiración por Galdós, omnipresente en su/ s obra/ s, que incluso refleja en alguna película (14), le hace tratar temas comunes: amor-odio, deseo-decepción, violencia-venganza, vida-muerte, pasión-incomunicación, en un rompecabezas narrativo lleno, en ambos casos, de originalidad y desparpajo insolente, colorista y temperamental ("*el escándalo es de quien mira, no de quien es mirado*" dijo tras el estreno de 6).

También habíamos hablado en el caso de Buñuel (Monserrat, 2011 f) sobre la relación paterno (mala)/ materno (buena) - filial en sus películas, y en el caso de Almodóvar, la omnipresencia de la figura de la madre llega a ser obsesiva (ya hemos citado que la suya propia aparece en varias películas, como Pasolini filmó a la suya en *El Evangelio según San Mateo*), y esta imagen maternal es permanente, y no ya como *Mater dolorosa*, sino como mala madre, madres coraje, frustradas, malas, tiranas, posesivas, egoístas, enfermas, desinhibidas, severas, indignas, opusdeistas, castradoras, neuróticas, abandonadas, rencorosas, competidoras, opresoras, instruidas, sublimadas, sometidas, esclavizadas, amargadas, encantadoras y protectoras (2, 4-7, 9, 11, 13, 16, 18), madres de las Españas que conoció y que aún perduran.

La mujer se muestra en sus obras casi siempre desdichada/desesperada, cuyo fin último parece inclinarse por seguir viviendo del odio que el abandono/ fallecimiento de su mal nacido marido – compañero provocó, o de liberarse de los

hombres, incapaces, como la divina mujer, de dar la vida, y relegados a seres inútiles, infieles, grises, "obsexos", vengativos, impotentes, mentirosos, violentos, abandonantes, homófobos o patriarcales con quien comparten sus vidas, y que quizás pueda indirectamente reflejar su visión del icono paterno (personal o próximo/circundante), a veces quizás autobiográfico (1, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 17) (muerto de cáncer a los ochenta y que quiso ir a morir a su casa natal) ("*Es increíble cómo la muerte esperó a que volviera a la casa donde empezó su vida para llevárselo*"), hecho que queda reflejado en la abuela (4) "*No quiero morirme lejos del pueblo*". Similar visión de amor/ odio-temor en relación con madre/ padre observábamos en el caso de Buñuel (Monserrat, 2011 f).

Otro guiño de Almodóvar a Buñuel hallamos en alguno de los actores por ambos elegidos: Francisco Rabal (8) y su nieto Liberto (12) que, al margen de su valía interpretativa y de su imagen político militante, creemos que no están ahí "por casualidad" (Polimeni, 2004; Méjean, 2007), ni lo están temas como su defensa de los diferentes o de los que están fuera de las normas establecidas, que también citábamos de Buñuel, sino que hay que sumergirse en elementos más profundos. No en vano Buñuel eligió a Francisco Rabal para varias de sus películas (*Nazarín*, 1958, *Viridiana*, 1961 y *Belle de jour*, 1966) y citemos *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), donde el incesto ronda entre el protagonista masculino y el personaje interpretado por Ángela Molina (Clara), y precisamente esta actriz es elegida por Almodóvar en *Carne trémula* para enseñar a Liberto Rabal (Víctor) (como si fuera su propio hijo) cómo hacer el amor. Tampoco parece casual el hecho de mostrar fotografías que generen estupor en un programa de *reality* en TV (9, 14) y el espanto por algo similar en *El fantasma de la libertad* (1974), y otro guiño de la más impactante y conocida imagen de la filmografía buñuelesca (*Un perro andaluz* de 1928) aparece en 4, 10, con un entorno más "empleada de hogar / maruja/ ama de casa", con similar balcón y sustituyendo la luna, no por el ojo seccionado por la navaja, sino por el óculo de la portezuela de una lavadora. También "será casualidad", pero el autoinculpado asesino Ángel (Antonio Banderas) es estudiante de Ingeniería Agrícola (5), y sin duda Almodóvar recogió el testigo del mejor y más internacional cineasta español tras su muerte en 1983, y numerosos autores han tratado la relación entre ambos (Fuentes, 1992, 2005).

La obra de Almodóvar puede analizarse desde mil prismas, sea su forma de hacer cine, sus influencias y maestros (Holguín, 2006), de su propia tradición y escuela (Perales Bazo, 2008), de sus obsesiones, pasiones, etc., pero ya que hemos tratado el cine en otras ocasiones, en particular el de Luis Buñuel (Monserrat, 2011 f), permítame el lector que sigamos hablando de ellos dos y hagamos un breve comentario para llegar e ilustrar lo que deseamos manifestar sobre la Escuela Española a la que ambos, se quiera reconocer o no, pertenecen.

Al margen de las diferencias derivadas de su originaria región-clase social, gustos sexuales-personales, o del nivel de desarrollo de la tecnología cinematográfica en cada una de las épocas en la que desarrollan su actividad (aunque en ambos muestran un primoroso hacer artesanal, son guionistas excelentes, y cuidan al máximo sus originales encuadres) y del diferente tiempo y Españas que dispusieron/ dispone y rodearon/ rodea a uno y otro autor, desde luego nada tienen que ver, en principio, la filmografía de Luis Buñuel con la de Pedro Almodóvar, que más parece acercarse a otros maestros españoles como podrían ser Berlanga, Bardem o Saura. Sin embargo, no es la primera vez que ambos cineastas se relacionan, de hecho Holguín (2006) anota numerosas similitudes ("la obra del aragonés es un anticipo de la obra del manchego"), y anota coincidencias con autores de la Escuela Española de la que hablaremos, con fuerte componente surrealista, de lo esperpéntico, del absurdo y lo tragicómico, y otra muestra de lo que acabamos de referir es la coincidencia entre ambos (Buñuel- Almodóvar) de multitud de elementos que parecen ser consustanciales al hacer del hispano con su propia tradición y escuela (Aranda, 1981; Morris, 1991**;** Almeida, 1996; Aronica, 2005, Gubern, 2005; Perales Bazo, 2008). Y no hablamos precisamente de los hispánicos "topicazos" que "irremediablemente" afloran en la obra de ambos cineastas (las guitarras, los toros, las gitanas, las jotas, la zarzuela, los pasodobles, el flamenco, la copla, el cuplé, etc.), o de elementos consustanciales al carácter hispano (reírse o burlarse de las cosas que nos dan miedo, el sentimiento de culpa, el tesón quijotesco, etc.) que son "lógicamente" comunes en ambos autores (Méjean, 2007), o de asuntos más o menos universales como son el sentido del humor, la añoranza de los orígenes de cualquier mortal (en este caso Calanda-La Mancha) y el vértigo en el salto desde sus rurales orígenes tardomedievales a la "gran ciudad" (primero Zaragoza/ Cáceres para uno y otro, luego para ambos Madrid), los recuerdos escolares y su educación religiosa, la familia, las grandes ciudades (París, Londres, Los Ángeles, etc.), el agnosticismo/ ateísmo, las pasiones humanas y el deseo carnal, la malatemible/ buena-deseable relación con la figura paterna/ materna, etc., que por comunes a todos los mortales, son comunes en ambos cineastas, cada cual con su versión, sino que nos referimos a otros elementos que surgen y comparten ambos cineastas, como son la omnipresente presencia de la muerte, los cementerios, el luto, el duelo y los duelos (1, 4, 5, 9, 10, 12-14, 16-18), de la Iglesia y las iglesias (3, 5, 6, 7, 10, 14, 15), de los sacerdotes (3, 5-7, 9, 14-16), de las monjas (3, 7, 9, 12, 13, 15), de las fiestas populares y carnavales (1, 10, 11, 18), del mundo marginal (0, 1, 3, 4, 7, 12, 13, 16), de la violencia y del abuso sexual a los menores (2, 4, 6, 10, 15, 16), de las obsesiones y perversiones sexuales masculinas (1, 4, 6, 7, 12-16, 18), del travestismo/ transexualidad (1, 6, 9, 10, 13, 15), de la violencia sobre la mujer (1, 4-6, 8-10, 12, 13, 16-18), de actitudes ante el fenómeno del terrorismo (1, 2, 7, 9), del agnosticismo/ ateísmo y de su posición frente a la religión y su supuesto anticlericalismo (3, 6, 15), del uso de términos chirriantes sobre estos temas [*Grupo Armado Revolucionario del Niño Jesús* de Buñuel y *Clínica Nuestra Señora de la Belleza* (2), Sor Estiércol, Sor Perdida, Sor Rata de Callejón en el Convento de las Redentoras Humilladas (3), o el detergente *Ecce Omo* que quita las manchas de sangre del asesino de Cuatro Caminos (7)], de la entrega de sus personajes al misticismo y a hacer el bien (3, 9, 10, 12-14, 16) y del tesón, bondad e inocencia de alguno de sus personajes (1, 3-6, 9-14, 16), de su posición frente a la injusticia, el abuso del poder y las normas morales establecidas (0, 1, 2, 4, 6, 15), de las drogas (1-10, 12-15, 17, 18), e incluso de ciertos comunes elementos, gestos, seres, ciudades u objetos como el servicio doméstico (2-7, 9-12, 17, 18) en duro contraste con la burguesía (2-6, 14, 17, 18), de tirar cosas/ tirarse por la ventana (0, 3, 4, 6-8, 17), de la irreverencia/ provocación (1, 3, 7), de jugar a las cartas/ billar/ tragaperras/ puntería (1, 2, 4-6, 8, 11-

13, 15), de seres paralíticos/ tullidos/ cojos/ ciegos/ locos/ retrasados/ obesos, etc. (desde sus primeros trabajos en Súper 8 a 2, 5-10, 12-15, 17, 18), de Toledo (5, 18), Méjico (9, 14), de la costura (3, 4, 11, 12, 16), de las navajas de afeitar (1, 4, 5, 10, 18), de las pistolas –navajas / cuchillos – hachas – hoces - tijeras (0, 2-13, 15 - 18), del fetichismo de los zapatos - pies - piernas femeninas (2-9, 11, 12, 14-18), del voyerismo (1-10), de las maletas (0, 2, 4, 6-9, 11, 12, 14-18), de los fármacos, las ambulancias, los hospitales, los quirófanos, los médicos/ psicoanalistas y las enfermeras (0-14, 16-18), de la amputación/ extirpación/ donación de extremidades y órganos (5, 6, 9, 11-13, 18), del masoquismo (1-6, 10, 11, 15), del temor a los avances científicos (2, 6, 11, 13, 14, 17, 18), de los duelos de rivalidad/ honor entre hombres (4-7, 10, 12, 14, 15), de los espejos (0-15), de los libros (1-7, 9-18), de los trenes, la arena o las cajas (2, 4, 6, 8-14, 18), de los relojes (2-5, 7, 8, 11, 12, 14, 17), de las patas de gallina (0), de las imágenes o referencias de Cristo (3-5, 8-10, 12-15, 17), de la lluvia/ tormentas (4-6, 8, 11, 13-16), de las campanas (3, 6, 11, 15), de las velas (2, 5, 6, 14, 15), del fuego (5-8, 11, 12, 16-18), del beber/ fumar (0-18), etc., etc., todos ellos abundantemente citados en la filmografía de Buñuel (Sánchez Vidal, 1988, 1993, 1997; Fuentes, 1989, 1992, 2005; Monserrat, 2011 f) y que ambos comparten, y aunque podrían antojarse meramente casuales (también Saura era fetichista de los pies y los zapatos femeninos, muchas personas beben y fuman, van al hospital o tienen espejos en alguna habitación de casa) y otros elementos pueden ser lógicamente coincidentes por el hispano entorno donde se originan/ desarrollan (la botella de *Fundador* en *Gran Casino* (1947) y la botella de *103* en 16), no dejan de sorprender tal cúmulo de concomitancias.

Desde nuestro punto de vista, estas "coincidencias" dicen algo más, y no sólo muestran elementos circunstanciales del carácter de la "cepa hispana", sino en particular muestran la poco citada influencia buñuelesca en la filmografía de Almodóvar (Boquerini, 1989; Molina Foix, 2005; Méjean, 2007), y que realmente sólo Fuentes (1989, 1992, 2005) ha reparado en la similitud entre ambos cineastas, tan poco vinculados entre la mayoría de los críticos y estudiosos. Autores a los que les separa medio siglo y muy diferentes épocas y mentalidades, pero apostamos y coincidimos con Holguín (2006) en que Almodóvar, tomando la esencia española del Surrealismo, ha seguido de alguna forma los pasos de Buñuel, y ahora que nos hemos introducido y citamos su entomología, incluso coinciden en elementos entomológicos como las abejas (18), los mosquitos y la malaria (18), la cera (12, 18), la Ingeniería Agrícola (5), etc., y aunque ya hemos citado alguna referencia en la que Almodóvar comenta que difiere en ciertos aspectos del cine de Buñuel ("*No creo que mi cine pueda compararse con el suyo, a través del tratamiento que hacemos de la religión. Mi generación no tiene los fantasmas religiosos que él tenía*"), no le queda más remedio que asumir ciertas similitudes ("*Los dos hemos nacido en España, los dos somos de pueblo y tenemos una formación que parte de los mismos presupuestos*") (Vidal, 1988; Fuentes, 1992, 2005). Pero es más, y ya que particularmente Almodóvar reconoce su admiración a otros cineastas: 2, 4-13, 15-17 (Méjean, 2007), le rinde homenaje expreso en una de las escenas de *Carne trémula* con la emisión por TV de unas escenas de su película *Ensayo de un crimen* / *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), eligiendo en particular las terribles escenas con la maniquí de cera, y precisamente llamando Archibaldo a uno de sus personajes [manifestando su respeto por esta obra de Buñuel, comenta: "*De no haberla hecho ya nuestro genio aragonés yo hubiera querido inventarme Archibaldo de la Cruz…"* (*Fotogramas* 1717 de 1986)].

Aunque ya hemos citado y trataremos el tema más adelante, también ambos coinciden en el cariño y respeto con que ambos tratan a sus personajes (Zurián, 2005) y en la evolución de ambos autores sobre la progresión de sus personajes hacia lo perverso y maquiavélico, o con similar intencionalidad caustico/ irreverente, en el caso de Almodóvar, haciendo entrar, junto al público asistente, vacas/ cabestros al desfile de Francis Montesinos (5), en clara referencia, creemos, al borregismo y a las ovejas entrando en la iglesia en la última escena de la famosa película *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel (y no es la única escena de este tipo, a veces con ositos en 14), al margen de otras referencias que anteriormente hemos anotado.

No en vano los dos procedían de rurales orígenes, los dos estudiaron en colegios de curas, los dos se vieron atraídos por la modernidad, provocación e irreverencia de la corriente que les tocó vivir (son similares las motivaciones/ intenciones/ herramientas del Surrealismo buñuelesco y lo *pop-punk-kitsch* almodovariano), a los dos les fascinó la tan "moderna y cosmopolita" ciudad de Madrid, tanto a Buñuel (en 1917) como a Almodóvar (en 1966), y todas estas líneas son comunes en ambos cineastas. En ambos hallamos un sentido del humor corrosivo, socarrón, y aunque con matices, similar y muy hispano, como es común su hispano apasionamiento por lo que creían, y no en vano la pasión y los deseos preñan sus obras, e incluso ciertas concomitancias entre el nombre de algunas de sus obras se ha relacionado en alguna de sus películas (Polimeni, 2004): ¿*Qué he hecho yo para merecer esto*? con el *Discreto encanto de la burguesía* (1972); *Ese oscuro objeto del deseo* (1978) y *La ley del deseo* (amén de El Deseo S.A.); *Abismos de pasión* (1953) y *Laberinto de pasiones*; *Susana, demonio y carne* (1951) y *Carne trémula*; *El fantasma de la libertad* (1974) y *El fantasma de media noche* (que se rueda en 8), así como en algunos personajes y en la temática entre *Viridiana* (1961) y *Entre tinieblas*; *La edad de oro* (1930) o *Abismos de pasión* (1953) y *Matador*, etc. (Fuentes, 1992, 2005).

Otro elemento que les vinculan es su común atracción por Sade y el sadismo/ masoquismo, y por poner algún ejemplo citemos *Viridiana* (1961), *Ensayo de un crimen* o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955) y *Entre tinieblas*, *Matador* o *Átame* (recuerden que una de las protagonistas en su primera película *Pepi, Lucy y Bom* era masoquista y la de la última, *La piel que habito*, escribe encerrada sobre las paredes de su habitación, como escribió Sade *Los 120 días de Sodoma*), amén del voyerismo, fetichismo y demás "perversiones" masculinas que ambos cineastas comparten en sus personajes, y que ambos invierten y reinterpretan en amena o sagrada narración (Fuentes, 2005; Monserrat, 2012 f), herramienta muy usual en la tradición literaria española, desde los místicos como San Juan de la Cruz o Santa Teresa, a obras como *El libro del buen amor, La Celestina, Tirant lo Blanc, El Tenorio*, etc., y también es lógicamente común su hispana fascinación por lo fantástico y extraordinario de las humanas pulsaciones y las cosas espontáneamente naturales, no en vano esto hizo a Almodóvar comentar: "*Hay un cierto elemento que intento que esté presente en mis películas, de la*

misma manera que en las películas de Luis Buñuel: La presencia de lo extraordinario, tratado de una forma naturalista…", así como cientos de elementos comunes o afines (intertextualidad, ruptura con el núcleo familiar único, el realismo, el melodrama, la irreverencia, etc.).

Como pasa en la filmografía de Buñuel (Sánchez Vidal, 1988, 1993; Fuentes, 1989, 1992; Monserrat, 2012 f), también en el caso de Almodóvar se enfrenta con la moral patriarcal-burguesa establecida y con las férreas normas eclesiásticas. Es conocida que la obra de Buñuel se tildó de irreverente, anticlerical e iconoclasta (Sánchez Vidal, 1988, 1993; Fuentes, 1989, 1992, 2005; Edwards, 1995; Donapetry, 1999; Águeda Villar, 2004; Monserrat, 2011 f), y la de Almodóvar no se ha salvado de las críticas de un estamento, y parte de su sociedad clientelista, secularmente acostumbrados a criticar y juzgar, y poco acostumbrados a ser juzgados o criticados.

Es probable que las primeras obras de Almodóvar fueran (o hayan sido interpretadas) como clericalmente irreverentes, aunque son más producto de contra-reacción a la estricta y culpabilizante educación religiosa recibida ("*Mi experiencia con los curas fue monstruosa, aunque me ha afectado poco*") y al historial de connivencia = privilegios Iglesia - franquismo que aún hoy día, incomprensiblemente, persiste (en un estado "teóricamente laico"), elementos que se suman a la propia filosofía de la *Movida* (Graham, & Labanyi,1995), pero ni uno ni otro juzgan o critican, y lo toman como un elemento cultural más que está a nuestro alrededor (sus primeros trabajos en Súper 8 reflejan esta herencia religiosa recibida, y en ellos aparecen temas y personajes bíblicos como Sodoma y Lot, Abraham, Isaac o Salomé).

Sobre esta temática Almodóvar "ni se molesta" en descender a temas teológicos ni ideológicos, que sí hizo Buñuel, sino que permanentemente utiliza a la Iglesia escenográfica-decorativamente (1, 2, 3, 5, 6, 10) ("*Aunque yo no sea practicante, ni me sienta católico, en el fondo está presente en mi vida*"), y ni uno ni otro pretenden, ni por asomo, agredir o ridiculizar ni a la Iglesia ni a sus creencias ("*Yo no soy practicante católico, pero toda la invención de la religión católica me parece hermosísima y me encantaría que fuera verdad. Pero si no tienes lo que se llama fe, no te lo puedes creer*"), por muy sorprendente que a modo de *Barbies*, Francis Montesinos genere modelitos a las imágenes "sagradas" (3), al uso de los irreverentes desfiles de "Moda Religiosa" en *Roma* (1972) de Fellini (7), o del cura que fuma mientras celebra la misa (3), como de enfermeras que lo hacen (14). Almodóvar reconvierte en su estética *kitsch* la parafernalia que el Barroco y la Contrarreforma (3, 6, 14) generaron en la imaginería religiosa (Vareri, 1996), particularmente española y aún más andaluza, tras reconvertir del paganismo ancestrales rituales, creencias y gustos fuertemente arraigados, y que "aparentemente" Almodóvar devuelve a su paganismo ancestral, descargándolo de otras intenciones, hecho que afecta a sus hacedores, y simplemente (como hizo Buñuel) hace humanos y mortales a sus sempiternos "puros y angelicales" autores, y los dota de pasiones, miserias y debilidades humanas (como los dioses micénicos y como hicieron los griegos con los de su Olimpo), hecho que resulta excesivamente irreverente para más de uno, y ya citábamos a Buñuel mostrando a Jesús de Nazaret afeitándose, riéndose, enfadado, bromista o surrealista, o a sacerdotes aconsejando sobre la vida sexual dentro del matrimonio (*Diario de una camarera,* 1964), de igual forma que Almodóvar emplea este sarcasmo con un sacerdote que celebrando un matrimonio introduce un preservativo en el ramo de la novia, conminándola a que no se fíe ni de su marido ("*Toda precaución es poca*") (7), y de novicias objeto de deseo (*Viridiana*, 1961), que Almodóvar, dando una vuelta de tuerca, nos muestra con monjas drogadictas, lesbianas o embarazadas (3, 13) que sólo hacen el bien (a modo de San Juan Bosco femenino: "*Jesús no murió en la cruz para salvar a los santos, sino para redimir a los pecadores*" justifica la Madre Superiora en *Entre tinieblas*), pero en ambos autores, sus personajes jamás dejan de abandonar su bondad y su entrega hacia el prójimo, según dictó su fundador ("*No soy católico practicante pero sé que la vocación de las monjas de mi película* (3) *es estrictamente cristiana: lo único que intentan es ser consecuentes con las palabras de Cristo sobre el apostolado*"), y no escatiman esfuerzos ni empeño en sacar a la luz alguna de las más oscuras y arcanas aberraciones de esta privilegiada institución, que no por tantos infantes sufridas (y me incluyo durante mi internado entre los 9 y 14 años) y socialmente conocidas/ asumidas, nadie se había atrevido a denunciar de una forma tan contundente ("*Estudié con los curas salesianos, no lo oculto porque odio a los salesianos*"), y no parece casual el aluvión de denuncias de abusos a menores presentadas contra la Iglesia Católica, iniciadas después de mostrar el tema en *La ley del deseo* (1987) y en particular justo tras el estreno de *La mala educación* (2004).

Aún así, la obra de Almodóvar refleja un enorme apego al sentimiento religioso (Méjean, 2007) y muchos elementos religiosos (biblia, iglesias, confesionarios, monjas, conventos, ángeles, santos, papas, vírgenes, altares, nazarenos, cruces, rosarios) no escapan en sus películas (1, 3, 4, 6-17), pero, a diferencia de Buñuel ("*No creo que mi cine pueda compararse con el suyo, a través del tratamiento que hacemos de la religión. Mi generación no tiene los fantasmas religiosos que él tenía*") toma los elementos religiosos como meramente decorativos, sin planteamientos existenciales, teoréticos o traumáticos, más bien como una reacción de heterodoxia, más simpática que otra cosa, ante la censura y moral históricamente arraigada (Donapetry, 1999; García Fernández, 2002).

No obstante, las imágenes (icónicas) religiosas son consustanciales a la "cepa hispana", y aunque en el caso de Buñuel se busca intencionadamente una trasgresión de la iconografía católica (ver los ejemplos icónico-religiosos anotados por Monserrat, 2011 f, y un ejemplo que todos recuerdan es su "La última Cena" de *Viridiana,* 1961), Almodóvar no puede escapar de ellas, y por ejemplo quedan reflejadas en la penúltima escena de *La ley del deseo*, transfigurando *La Pietá* / *Mater dolorosa* en el último abrazo y la muerte de Antonio en brazos de Pablo en *La Ley del deseo*, o en el abrazo de la terapeuta (Carmen Maura) y Ángel (Antonio Banderas) en *Matador*.

En definitiva, ambos coinciden en la lucha por la libertad frente al orden "moral" establecido por un sistema castrador y represivo, en base a la elección de ciertos elementos y temas citados que parecen interesar (obsesionar) a ambos directores, y que cualquiera de ellos hemos hallado en la obra de Almodóvar, y ya habíamos citado al hablar de la filmografía de Buñuel (Monserrat, 2011 f), hechos, todos ellos, que dan a sus filmografías una inequívoca impronta hispana, aunque hay que resaltar una diferencia mucho más transcendental y significativa que sus técnicas, estilos o lenguajes cinematográficos, y nos referimos a que Almodóvar es infinitamente menos machista que Buñuel (machismo ibérico que ridiculiza

en alguna de sus películas: 1, 4, 6, 7, 12, 13, 16), con elocuentes frases como "*A las mujeres no hay quien las haga quedarse en casa*", "*Aquí el que manda soy yo*" (4), o "*¿Por qué los hombres sois así?/ Es más fácil entender de mecánica que de psicología masculina* (7), *¿Cómo se puede ser machista con ese par de tetas*? (13)", por citar solo algún ejemplo, y hablando sobre una de ellas (12), comentó a Frédéric Strausss: "*la palabra* huevos *constituye la mitad del vocabulario de los hombres españoles*", y en esta línea, Almodóvar trata mucho mejor a la mujer ("*A partir de ahora* (7), *todas mis películas van a ser con mujeres. Me he dado cuenta de que me divierte mucho más trabajar con chicas que con chicos*") y se sumerge incomparablemente en su inagotable psicología (en realidad, y simplificando las cosas, su filmografía gravita sobre el amor femenino), y no digamos su respeto, naturalidad y desparpajo frente a las otras opciones sexuales, hechos que sin duda reflejan el afortunado cambio entre la España represiva, gris y machista de Buñuel y la fresca, renovada y tolerante de Almodóvar, donde a diferencia de Buñuel, que odiaba las escenas de sexo en las películas, son de sexo explícito muchas escenas de las películas de Almodóvar, donde rompe y se despoja de tabúes y roles, liberando los cuerpos y los sentidos en una sociedad distinta donde ya caben otros tipos de relaciones sexuales, de amor y de familias, hasta la almodovariana formada por un ex-sacerdote y una exmonja (¡y un tigre!) (3), y quizás su común carácter de picaresca hispana les hizo a ambos caer en el mismo error al no citar, tanto Buñuel al escritor mejicano Jesús R. Guerrero, autor de la novela del mismo nombre en *Los olvidados,* como Almodóvar al no citar la famosa foto del seminarista portero de fútbol (1959) de Ramón Masats (Premio Nacional de Fotografía 2004) en *La mala educación*, elementos del lazarillo hispano que ambos comparten.

Por último también hemos hallado similitudes en sus propios comentarios, y también nos recuerda la frase de Buñuel ("Mi película quiere decir lo que usted quiera") (Monserrat, 2011 f) a la de Almodóvar en la clausura del Congreso de Cuenca (2003), a él dedicado, cuando comentó que "*una película vista por mil personas se puede convertir en mil películas distintas y las mil películas son legítimas*" (Zurián & Vázquez Varela, 2005), como también nos recuerda la frase de Leo (11) "*Dios mío, no creo en ti, pero ayúdame*" a la archiconocida frase de Buñuel "*Gracias a Dios, todavía soy ateo*".

A lo largo del texto hemos referido ciertas similitudes entre Buñuel y Almodóvar, y acabamos de profundizar sobre algunos aspectos comunes de ellos entre sí o comunes a la Escuela Española, pero al margen de todos estos elementos, y como no podría ser de otra forma, también hallamos alguna otra información entomológica que relaciona ambos cineastas. Ya hemos anotado ciertas similitudes entomológicas entre ellos (abejas, miel, cera, malaria, mosquitos, ingeniería agrícola, etc.) y las referencias entomológicas de uno y de otro que estamos tratando y estudiaron Sánchez Vidal (1993, 1997); Melic (2003) y Monserrat (2011 f), pero podemos seguir utilizando a los artrópodos como base de nuevos análisis comparativos.

Iniciemos este último apartado de ambos autores con un breve comentario sobre la antropomorfizada mantis, tan extendida entre los surrealistas, y su letal abrazo. Sabemos que la *Mantis religiosa* (Insecta, Dictyoptera: Mantidae), tras la obra de Fabre y la descripción de su excepcional cópula (habitualmente tomada como generalizada), quedó vinculada con el tema de la "depredación, la mutilación y el sacrificio sexual llevado al éxtasis", siendo terreno abonado en el Dadaísmo (con diversas opiniones de Breton) y como no, en el Surrealismo. El tema de la mantis es usado por los surrealistas (Monserrat, 2011, e) con esta connotación erótico – masoquista. Ejemplos tenemos en las numerosas versiones del cuadro del *Rezo del ángelus* de Millet que realizó Salvador Dalí, y que también llevó al cine en su primera colaboración con Buñuel (*Un perro andaluz* de 1929), y que para Dalí, era como la tragedia del amor no consumado de *Tristán e Isolda*, y asociaba este insecto a aquellos sentimientos tan ferozmente caníbales como los de la mantis*,* que devora a su macho "el día de la boda en el mismo acto de hacer el amor", y a la luz de las teorías psicoanalíticas, con la mujer "devoradora o castradora" del varón, que según él, se interpretaba en este cuadro como una nueva tragedia de amor en la que la campesina no oraba, sino que en posición de *Mantis religiosa* se preparaba para devorar a su pareja (Monserrat, 2011 e).

En el caso de Buñuel, y al margen de *Un perro andaluz*, existen connotaciones de esta tragedia mantoidea en su película *La edad de oro* (1930), donde en la escena del jardín, los personajes avecinan el *Tristán e Isolda* que suena acompañando la escena, así como en el Cristo final que avanza por el puente disimulando ser el citado Duque de Blangis, experto en orgías de sexo y sangre, e idéntica música emplea en la escena final con la muerte del protagonista masculino en *Abismos de pasión* (1954), y esta tragedia también está dibujada en *Gran Casino* (1947) o en *Los ambiciosos* (1959). Para Almodóvar ("*Ese amor del que se habla en las novelas del siglo XIX, que conduce a la locura, a la destrucción, es lo que para mí es el amor*") esta mantoniana idea, que vincula el amor con la destrucción, se refleja abundantemente en su filmografía, y no estamos hablando del masoquismo que nos lleva de Sade a Bataille, tan admirado por Buñuel, Pasolini u Oshima (que hemos citado tan presente en la filmografía almodovariana - ya desde sus primeros trabajos en Súper 8, 1, 3, 5, y referencia de ello encontramos en la mujer que en silencio y sin quejarse abraza a los cocodrilos que van a devorarla, prolepsis del desarrollo final del guion en 15), sino de la destrucción y la muerte aplicado en el objeto de nuestro deseo y placer sexual. Este entomológico elemento llega a su más alto paroxismo en *Matador* (Corbin, 2006)*,* donde sus protagonistas María y Diego se acostumbraban asesinar a sus amantes ("*la muerte es para mí un elemento de excitación sexual, con todo lo que eso arrastra*"), y ellos mismos (fig. 42) acaban muriendo abrazados en un fatídico y final orgasmo (*¿Te gustaría verme muerta? Sí, ¿y tú que me vieses muerto a mi*?"). Este fatídico y mortal abrazo mantoniano también aparece en *Tacones lejanos,* donde otro personaje (Susana) se ve obligada a matar a los hombres que ama para poder dar la vida, al revés de *Hable con ella,* donde la muerte es salvada por la nueva vida, o de Sor Rosa en *Todo sobre mi madre,* que va a morir para dar la vida. El placer sexual ligado a la destrucción y la muerte (2, 3, 5-7, 14) o la necesidad de la muerte para renacer (13, 16) está presente en la obra de Almodóvar. Sobre la muerte dijo: "*No he descubierto nada profundo, sigo sin entenderla, y el resultado de esta investigación es que el único modo de entenderla sería que la muerte fuese parte de la vida, que fuera un elemento de excitación sexual*". En relación a este abrazo mortal ("*He abrazado a muy pocas personas en mi vida*"), resulta imponentemente

visual, el "abrazo de mantis" en varias de sus películas (5, 6, 9, 12, 15, 17), donde este abrazo (y el deseo) llevará al personaje a su destrucción, o el / la abrazado/ a será pronto la víctima del verdugo que le abraza, o será víctima y verdugo a la vez (5), y en este sentido es destacable la estremecedora escena del sacerdote (padre Manolo) quien con negra sotana abraza a su víctima (niño Ignacio) en blanco pijama de rayas frente a las puertas de los servicios en dormitorio del colegio (fig. 41), y más adelante cambiarán las intenciones, las identidades y las tornas entre ambos (Juan y Sr. Berenguer) y repetirán su fatídico abrazo. Entomológico plano de la humillación, abuso, hipocresía y crueldad humana en una película de la que precisamente Méjean (2007) comenta: "*Sin* pathos*, sin estremecerse, he aquí una película poco habitual, casi fría, en cierto modo entomológica*".

Con este último apunte hemos apoyado la herencia hispana-surrealista-buñuelesca que hallamos en Almodóvar, pero sobre todo, hemos tratado de mostrar que también hay artrópodos en el ideario y el hacer de un autor que llega a una perfecta comunión entre obra y público (Holguín, 2006), y que a pesar de cualquier otro comentario e intencionalidad, se esfuerza en buscar el amor y en que aparezca al final el amor, aunque sea entre artificios y excesos, y con su trabajo de alquimista ama y desnuda a sus personajes y sus historias llevándolas siempre hasta el límite, pero donde el amor se busca y se desea, aunque cueste encontrarlo y duela cuando acabe (*" El amor es la cosa más triste cuando se acaba*", 14), por triste, cotidiana y anodina existencia que cada uno tengamos. Así transforma lo absurdo en poesía y la estupidez en realidad, y es ecléctico y popular sin ser vulgar ni populachero; extremo sin caer en el *pathos*, en lo inverosímil o en lo ridículo; humorista sin ser chusco; duro y tierno a la vez; universal y celtibérico; ambiguo y directo; tradicional y rompedor, y como buen "mozo" hispano es insolente y respetuoso, colorista y transgresor y siempre vitalista y pasional. Aún así, y después de todo esto, permítanos el lector hacer un último apunte, más general, en relación al Cine, y al Cine Español en particular, que mucho tiene que ver con la obra de Almodóvar.

Comentario final

Se habla mucho de la crisis del Cine, de la invasión de los videoclubs y las series televisivas, de los top-manta, de la "desleal" irrupción de internet, de las nuevas tecnologías y las descargas "ilegales", de la desgana y reticencia de los jóvenes espectadores en acudir a las salas y su elección por otros espectáculos u otras formas de ver cine, de la falta de "ayudas" y subvenciones (parece que el Séptimo Arte tuviera asumido privilegiados derechos adquiridos frente a cualquier otra industria o creadores de otras ramas de la cultura/ creación/ diseño), etc., pero dentro del mundo del Cine, casi nunca se ha tenido en cuenta la opinión de los espectadores (para quienes se supone se hace el cine, y no solo nos referimos a las cuotas de taquilla/pantalla), y menos aún se habla del abuso de los productores y distribuidores y su mayoritaria predilección por el cine comercial sin paliativos, y si no insto al lector a repasar en la cartelera de cualquier diario la raquítica, impuesta, y en mil salas reiterada oferta cinematográfica de cualquier gran ciudad ("*El revitalizar el cine es una responsabilidad de todos los productores*"), de la falta de calidad en el omnipresente "cine comercial" ("*El imperio de la televisión y sus seriales ha contaminado hasta tal punto el cine, que todo lo que no sea obvio es rechazado como demasiado laborioso*"), de la falta de credibilidad ante la "connivente y casi siempre plausible y loable" opinión de las casi siempre benevolentes y magnánimas opiniones de los críticos ante cualquier estreno, en muchos casos sin objetividad, con escasa preparación intelectual y desconocimiento de las obras que analizan (Holguín, 2006) (curiosamente algunos parecen haber olvidado la etimología de su oficio, del latín *criticus*: "el que juzga objetivamente"), y quienes loan, instan y recomiendan, sea cual fuere el interés y calidad real (excelente-bueno-malo-pésimo) del último estreno ("*Los críticos están tan desprestigiados como los directores de prisiones*", "*Como decía Boadella, los críticos son parásitos de lo que hacen los demás. Y a un parásito es difícil respetarle, ¿no?*" (personalmente nunca he escuchado a un crítico sugerir "no vayan a ver esta película, porque es malísima"), de la incapacidad del Cine en adaptarse a las nuevas tecnologías y medios, del injusto canon digital, de los desproporcionados precios de las butacas (y sus impuestos), del generalizado abuso publicitario previo a la proyección de las películas (por las que sí se ha pagado por ver), del desmedido uso/ rentabilidad de muchas salas y sus condiciones ambientales (sin que apenas se renueve el oxígeno, pase tras pase), de las nuevas tácticas comerciales en la venta de las entradas en las taquillas, del aburrimiento general de los espectadores ("*Se ha convertido al espectador en una máquina de ver*") que hemos visto docenas de veces las mismas obras una y otra vez, y mil veces emitidas por televisión, etc., pero menos veces aún se habla del principal problema: la crisis de guionistas y la falta de imaginación de los autores/ creadores que tengan algo más que contar que la misma historia una y otra vez versionada ("*Últimamente sólo se hace cine para niños o subnormales, porque, según los americanos, que saben tanto de las cosas del mercado, sólo las mentes poco desarrolladas van al cine*"), y de que no basta ofrecer una "buena historia", sino de cómo contarla, y pocas veces se habla del escaso interés de la Política/ políticos por la Cultura (sea Cine o cualquier otra manifestación que no se preste a sus partidistas intereses), dentro de una sociedad cada vez, e intencionadamente, menos cultivada, más pasionalmente embrutecida, menos informada y más manipulada por intereses y autoridades que parecen confundir la Cultura con los espectáculos de masas y especialmente con el "deporte de los gritos" (insto al lector a comparar el tiempo dedicado al deporte en los informativos de TV, incluidas las cadenas nacionales, respecto al dedicado a la cultura) en el que los descerebrados comportamientos de muchos de sus seguidores y el habitual zafio lenguaje público de alguno de sus técnicos son aprehendidos por las nuevas generaciones como "algo normal a imitar". Todo ello en un mundo cinematográfico donde con frecuencia se acaba asumiendo como "obra maestra" lo que no es más que un nuevo filmado experimento comercial perfectamente programado y publicitado. Pero aquí tenemos a Almodóvar, haciendo un cine honesto y original, de calidad y comercial a la vez, elegante y provocador, contando nuevas historias que nadie antes había contado o como nadie antes las había contado, en definitiva, haciendo "otro Cine".

Por otra parte, en un periodo de descrédito de las identidades y de uniformización de sus históricos contenidos, dentro de un mundo actual donde se mezcla la globalización (intentando sacar rédito de la supuesta y forzada ausencia de

identidades) con las falsas identidades (muchos diseñadores y artistas españoles parecen sentir vergüenza de sus orígenes adoptando nombres "exóticos", generalmente franceses o italianos, que parecen "molar" más), es de agradecer a Pedro Almodóvar su valentía y su honestidad en presentar sin tapujos su españolismo y su españolidad (como en épocas más difíciles hicieron Picasso y Buñuel), y darlo a conocer universalmente, sin artefactos ni adulteraciones, y es de reconocer que, a pesar de todos los intentos de uniforme globalización, persiste en Almodóvar el carácter de la no escrita, diversa y dispersa Escuela Española (Holguín, 2006 lo cita como "*paradigma de la genialidad española*" y hace sabrosas comparaciones entre él y Francisco de Rojas, Luis Buñuel o Pablo Picasso), Escuela a veces objetivamente admirada y respetada desde fuera, casi siempre intencionadamente maltratada y casi siempre despreciada desde dentro, y como sincero, fiel y universal representante de esta nuestra forma hispana de hacer, y desde nuestra percepción subjetiva y tangencial en la exposición del tema principal de esta contribución, nos permitimos exponer de Almodóvar, que es espiritual como el Greco, poético como Bécquer, tierno como Juan Ramón Jiménez, elegante como Velázquez, barroco como Valdés Leal, trágico como Solana, surrealista como Buñuel, esperpéntico como Valle Inclán, sainetero como Arniches, original como Barceló, mediterráneo como Sorolla, onírico como Calderón, trasgresor como Miró, estepario como Zabaleta, metódico como Cajal, fiel como Sancho, irreverente como Servet, alternativo como de Rojas, valiente como el Capitán Trueno, telúrico como Miguel Hernández, tenaz como el Quijote, sensual como Martorell, incansable como Picasso, meticuloso como Casal, excéntrico como Dalí, sarcástico como Berlanga, popular como la Zarzuela, inteligente como Cela, cerebral como Chillida, alegre como Mompou, camaleónico como Mortadelo, dulce como Lorca, imaginativo como Gaudí, liante como Lope, veraz como Goya, respetuoso como de Victoria y atrevido como Calatrava, pero sobre todo refleja el carácter de su propio país, alegre, honesto, risueño, jubiloso, colorista y desenfadado, y a la vez, intenso, brutal, trágico, visceral, apasionado y profundo.

En cualquier caso, sirva esta contribución para volver a hallar, de nuevo, a nuestros queridos *bichos*, como siempre compañeros presentes en cualquier actividad humana por alejada que se nos antoje, y como en todas las actividades que hasta ahora hemos tratado, y así venimos demostrando, arrastrando los significados, mitos y creencias que, con ellos, Occidente nos han llevado hasta hoy, diciéndonos "cosas". Así los hallamos en una actividad y una temática tan inesperada como es la filmografía de un cineasta tan urbanita como Pedro Almodóvar, donde sabiéndolo o no, siendo consciente o no, introduce nuestros *bichos* dentro del hilo conductor que ellos han heredado en nuestra cultura, y hemos demostrado con ellos, cómo Almodóvar recoge la herencia artropodiana que hemos recibido en Occidente para narrar y potenciar personajes, acciones o entornos. Pero sobre todo, sirva esta contribución para reconocerte, Pedro, tu humildad, tu trabajo, y tu esfuerzo en mostrar al mundo, sin quererlo ("*Nunca soy consciente de sus influencias e implicaciones sociales, y, sobre todo, nunca pienso que estoy escribiendo algo que va a cambiar la mentalidad de nadie*"), que afortunadamente existe otras formas de sentir, otra España, y otra forma de hacer Cine, y por mi parte, agradecerte que seas como eres, y que sin vergüenza ni ambages nos hayas hecho llorar de emoción muchas veces, y nos hayas dado libertad, dignidad y honestidad a los que, como tú, sentimos y nos sentimos ("*Mi única militancia es la de permitir que nadie me imponga gestos, acciones, mil cosas que a mí no me gustan*").

Agradecimientos

Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a El Deseo D.A., S.L.U. por permitirnos reproducir los fotogramas ahora anotados, a Pedro Monserrat por sus comentarios, y a Eduardo Ruiz por su ayuda en el tratamiento de las imágenes que aquí hemos aportado.

Bibliografía citada

ACEVEDO MUÑOZ, E.R. 2004.The Body and Spain: Pedro Almodóvar´s All About My Mother, *Quarterly Review of Film and Video*, **21**: 25-38.

ACEVEDO MUÑOZ, E. R. 2007. *Pedro Almodóvar*, British Film Institute, London, 216 pp

ÁGUEDA VILLAR, M. 2004. Dalí, Buñuel y la cinematografía, *Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias,* **152**: 20-22.

ALLISON, M. 2003. *Un laberinto español, Las películas de Pedro Almodóvar*, Ocho y medio, Madrid, 347 pp.

ALLISON, M. 2009. Melodrama and its discontents. Mimesis and diegesis: Almodóvar and the limits of melodrama. En: B.Epps & D. Kakoudaki (Eds.). *All about Almodóvar: a passion for cinema*. University of Minnesota Press, Minneapolis: 141-165.

ALMEIDA, D. M. 1996. *Ramón del Valle-Inclán and the "esperpento" tradition in the films of Luis Buñuel, Carlos Saura and Pedro Almodóvar*. Ann Arbor. Michigan, 508 pp.

ALMODÓVAR, P. 1981. *Fuego en las entrañas*, La Cúpula, Barcelona.

ALMODÓVAR, P. 1982. *Toda tuya*, El Víbora, Barcelona.

ALMODÓVAR, P. 1991. *Patty Diphusa y otros textos*, Anagrama, Barcelona.

ARANDA, F. 1981. *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 230 pp.

ARONICA, D. 2005. Intertextualidad y autoreferencialidad: Almodóvar y el cine español. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar*": 57-80. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

BENTON, J. R. 1992. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*, Abbeville Press, New York, 191 pp.

BERLO, J. C. 1983. Warrior and the butterfly: Central Mexican ideologies of sacred warfare and Teotihuacan iconography. En: *Text and Image in Pre-Columbian Art: Essays on the Interrelationship of the Verbal and Visual Arts*. Janet C. Berlo, ed. pp. 79-118, International Series, 180, British Archaeological Reports, Oxford, *Proceedings of the 44th International Congress of Americanists.*

BERSANI, L. & U. DUTOIT 2009. Almodovar´s girls. En: B. Epps & D.Kakoudaki, *All about Almodóvar: a passion for cinema*. University of Minnesota press: 241-266, Minneapolis.

BLANCA, S. 2005. Influencia de Saul Bass en la obra del diseñador Juan Gatti. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*: 337-349. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

BOARDMANN, J. 1968. *Archaic Greek Gems*. Thames and Hudson, London, 236 pp.

BOARDMANN, J. 1970. *Greek Gems and Finger Rings*. Thames and Hudson, London, 458 pp.

BOQUERINI BLANCO, F. 1989. *Pedro Almodóvar*, Ediciones J. C., Madrid, 159 pp.

BOUZA VIDAL, N. 1990. *El cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Destino, Barcelona, 440 pp.

BREWER, J. & K. B. SANDVED 1976. Butterflies in Art, Heraldry, and Religion. In *Butterflies*, pp. 41-54, Abrams, New York.

BURT, J. 2002. *Animals in film*, Reaktion Books, London, 232 pp.

CAPARROS LERA, J. M. 1983. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 243 pp.

CASTELLANI, J. P. 2008. Los títulos de créditos en el cine de Pedro Almodóvar. *Historia actual online*, **2008**: 157-164.

CASTRO, A. 1974. *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia, 453 pp.

CASTRO, A. 2010. *Las películas de Almodóvar*, Ediciones JC, Madrid, 335 pp.

CERVERA, R. 2002. *Alaska y otras historias de la movida*. Plaza y Janés, Barcelona, 400 pp.

CHERRY, R. H. 1997. *Lepidoptera symbols relating to wings and body*, Disponible on line en: http:/ / www.insects.org/ced4/ symbollistl. html

COBOS, J. & M. MARÍAS 1995. Almodóvar secreto. *Nickel Odeon,* **1**: 74-149.

COLMENERO SALGADO, S. 2011. *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*, Paidós, Barcelona, 154 pp.

CORBIN, J. 2006. To Love and Kill for Pleasure: Almodovar´s Ludic matador, *Visual Anthropology,* **19**, 3, 4: 315-333.

CORNEJO ARRUABARRENA, G. 2005. Un laberinto de pasiones. La música en el cine de Pedro Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*: 371-381. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

COSTA NETO, E. M. 2000 a. *Manual de Etnoentomología*, Manuales y Tesis SEA, 4, Zaragoza, 104 pp.

COSTA NETO, E. M. 2000 b. The significance of the category 'insect' for folk biological classification systems. *Journal of Ecological Anthropology,* **4**: 70-75.

COSTA NETO, E. M. 2007. Los ángeles tienen escamas: las mariposas en los diferentes contextos socioculturales, pp. 137-158). En: *Entomología cultural: una visión iberoamericana*, J.L. Navarrete-Heredia, G.A. Quiroz-Rocha & H.E. Fierros-López (Eds.), Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

DAVIES, A. 2007. *Pedro Almodóvar*, Grant & Cutler, London, 128 pp.

DAVIES, M. & J. KATHIRITHAMBY 1954. *Greek Insects*, Duckworth, London, 211 pp.

DICKE, M. 2000. Insects in Western Art, *American Entomologist,* **46**, 4: 228-236.

DIEKSTRA, F. N. M. 1985. The Physiologus. The Bestiaries and Medieval Animal Lore, *Neophilologus,* **69**: 142-155, Amsterdam.

D'LUGO, M. 1991. Pedro Almodóvar City of Desire, *Quarterly Review of Film and Video,* **13**, 4: 47-65.

D'LUGO, M. 2006. *Pedro Almodóvar*, University of Illinois Press, Chicago, 176 pp.

DONAPETRY, M. 1999. Once a Catholic...: Almodóvar´s Religious Reflections, *Bulletin of Spanish Studies,* **76**, 1: 67-75.

DUVAL, P. M. 1977. *Los celtas*, Universo de las Formas, Aguilar, Madrid, 325 pp.

EDWARDS, G. 1995. *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice and Almodovar*, M. Boyars, London, 223 pp.

EDWARDS, G. 2005. Almodóvar and the theatre, *Anales de la literatura española contemporánea,* **30**, 1-2: 77-96.

EISENSTEIN, S.M. 1989. *Teoría y técnica cinematográfica*, Rialp, Madrid, 328 pp.

EVANS, P.W. 2005. Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*: 155-160. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

FAUCONNIER, D. 2005. Lo grotesco en el cine de Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: El cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*: 195-205. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

FLORES, N. C. 1996. *Animals in the Middle Ages*, Routledge, New York, 206 pp.

FORGIONE, A. P. 2005. Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen. En: Zurián & Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 207-228, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

FOUCE, H. 2009. De la agitación a la Movida: Políticas culturales y música popular en la Transición española. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies,* **13**: 143-153.

FOX-DAVIES, A. C. 1969. Insects. En: *A Complete Guide To Heraldry,* pp. 195-196. London, Nelson. 513 pp.

FUENTES, V. 1989. *Buñuel: cine y literatura*, Salvat, Barcelona, 189 pp.

FUENTES, V. 1992. El uno en lo otro: Buñuel en Almodóvar, *Claves de razón práctica,* **120**: 77-80.

FUENTES, V. 2005. Buñuel y Almodóvar: un discurso cinematográfico de las pasiones y el deseo. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 93-106. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

GAGLIARDI, R. A. 1996. *The butterfly and moth as symbols in Western art.* MS thesis. South Conn. State Coll., New Haven, 199 pp.

GAGLIARDI, R. A. 1997. *Lepidoptera symbols relating to wings and the body*, Disponible on line en: http:/ / www. insects. org/ ced4/ butterfly_symbols.html

GARCÍA DE LEÓN, M.A. & T. MALDONADO 1989. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*, Diputación provincial de Ciudad real, Toledo, 291 pp.

GARCÍA ESCUDERO, J. M. 1962. *Cine español*, Rialp, Madrid, 221 pp.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. 2002. *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel, Barcelona, 364 pp.

GIMBUTAS, M. 1991. *Diosas y dioses de la Vieja Europa 7000-3500 a.C. Mitos, leyendas e imaginería*, Istmo, Madrid, 347 pp.

GIMBUTAS, M. 1996. *El lenguaje de la Diosa*, GEA, Oviedo, 388 pp.

GRAZIOSI, P. 1960. *Palaeolithic Art*, McGraw-Hill, New York, 278 pp., 306 pl.

GRAHAM, H. & J. LABANYI 1995. *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. The Struggle for Modernity, Oxford University Press, New York, 455 pp.

GREGORI, A. 2009. *El cine español y sus directores*, Cátedra, Madrid, disponible *on line*: http:/ / cisne.sim.ucm.es/ tmp/ _webpac2_2599389.226721

GRINNELL, G. B. 1899. The Butterfly and the Spider among the Blackfeet. *American Antropologist* (n.s.): 194 – 196.

GRUSTÁN, D. 1997. El Alter Ego de la Mariposa, Los Artrópodos y el Hombre. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa,* **20**: 337-347.

GUBERN, R. 1973. *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 533 pp.

GUBERN, R. 1976. *Cine español en el exilio 1936-1939*, Lumen, Barcelona, 239 pp.

GUBERN, R. 2005. Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*: 45-56. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

HEADRICK, A. 2003. Butterfly War at Teotihuacan, En: Ancient Mesoamerican Warfare. M. Kathryn Brown and Travis W. Stanton, eds. pp. 149-170, AltaMira Press, Walnut Creek, C.

Heyden, D. & Baus Czitrom, C. 1991. Los insectos en el arte prehispánico. En: *Artes de México, revista-libro 'Insectos y artrópodos en el arte mexicano'* (2ª ed., 1997): 25-37. México.

HICKS, C. 1993. *Animals in early medieval art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 309 pp.

HOGUE, C. L. 1975. The insect in human symbolism. *Terra,* **13**(3): 3-9.

HOGUE, C. L. 1987. Cultural entomology. *Annual Review of Entomology,* **32**: 181-199. Disponible on line en: http:/ /www.insects.org/ced1/ cult_ent.html

HOLGUÍN, A. 2006. *Pedro Almodóvar*, Ediciones Cátedra, Madrid, 462 pp.

HOPEWELL, J. 1989. *El cine español después de Franco*. El Arquero, Madrid, 479 pp.

HOUWEN, L.A.J.R. 1997. *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature*, Egbert Forsten, 246 pp.

KEISER, I. 1966. Insects and Related Arthropods in Heraldry. *Bull. Entomol. Soc. Am.,* **12**: 314-318.

KINDER, M. 1987. Pleasure and the new Spanish Mentality: A conversation with Pedro Almodóvar. *Film Quarterly,* **41**, 1.

KLIFFEN, I. 1996. *Celtic animals charted designs*, Dover Publications, New York, 48 pp.

KLINGENDER, F. 1971. *Animals in art and thought to the end of the Middle-Ages*, Routledge & Kegan, London, 580 pp.

LEROI GOURHAN, A. 1958 a. La function des signes dans les sanctuaires paléonlithiques, *B.S.P.F*., 55: 307-321.

LEROI GOURHAN, A. 1958 b. Le symbolisme des grands signes dans l´art paléolithiques, *B.S.P.F.,* 55: 384-398.

LEROI GOURHAN, A. 1968. *Prehistoria del arte occidental*, Gustavo Gili, Barcelona, 326 pp.

LEROI GOURHAN, A. 1971. *Prehistoire de l´art occidental*, Mazenod, Paris, 499 pp.

LEROI GOURHAN, A. 1983. *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*, Encuentro, Madrid, 79 pp.

LEROI GOURHAN, A. 1984 a. *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, Colegio Universitario de Ediciones Istmo, Madrid, 326 pp.

LEROI GOURHAN, A. 1984 b. *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*, Istmo, Madrid, 649 pp.

LESKOSKY, R. J. & M. R. BERENBAUM 1988. Insects in animated films: not all "bugs" are bunnies, *Bulletin of the Entomolological Society of America,* **34**: 55-63.

LUCENA CAYUELA, N. 2002. *El cine español: historia, actores y directores, géneros, principales películas*, Larousse, Barcelona, 232 pp.

MARKU, S. 2001. *La poética de Pedro Almodóvar*. Littera. Barcelona, 144 pp.

MARIÑO PÉREZ, R. & C. MENDOZA ALMERALLA 2006. Los Insectos en el cine, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa,* **38**: 415-421.

MARTÍNEZ SORIA, C.J. & J. A. PERONA LÓPEZ 2005. Aproximación al mundo del niño y la infancia en el cine de Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 425-440. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

MARTÍNEZ VASSEUR, P. 2005. La España de las (los) 80 en Mujeres al borde de un ataque de nervios. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: El cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 107-131. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

MARTÍNEZ TORRES, A. 1973. *Cine español, años 60*. Anagrama, Barcelona, 122 pp.

MARTÍNEZ TORRES, A. (Ed). 1984. *Cine español: 1896-1983*, Dirección General de Cinematografía, Madrid, 436 pp.

MÉJEAN, J. M. 2007. *Pedro Almodóvar*, Ma non Troppo, Barcelona, 202 pp.

MELIC, A. 2003. De los jeroglíficos a los tebeos: Los Artrópodos en la Cultura. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa,* **32**: 325-357, disponible *on line*: http:/ /entomologia.rediris.es/aracnet/e2/11/08/index.htm

MÉNDEZ-LEITE, F. 1965. *Historia del cine español*, Rialp, Madrid, 2 vol.

MIRA, A. 2005. Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: El cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 177-192. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

MIRA, A. 2008. *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*, Eagles, Madrid.

MOLINA FOIX, V. 2005. Pedro y la "Infame Turba": anomalías almodovarianas en el contexto del cine español. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: El cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 133-137. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

MONSERRAT, V. J. 2000. *Historia de un país que no conozco*, Verbum, Madrid, 70 pp.

MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **43**: 469-481.

MONSERRAT, V. J. 2009 a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **44**: 603-628.

MONSERRAT, V. J. 2009 b. Los artrópodos en la vida y en la obra de Vincent Van Gogh, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **44**: 629-642.

MONSERRAT, V. J. 2009 c. Los artrópodos en la vida y en la obra de Hieronymus van Aken (El Bosco), *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **45**: 589-615.

MONSERRAT, V. J. 2009 d. Los artrópodos en la obra de Francisco de Goya, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **45**: 617-637.

MONSERRAT, V. J. 2010 a. Los artrópodos en el Oficio de las Piedras Duras, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **46**: 623-634.

MONSERRAT, V. J. 2010 b. Los neurópteros (Insecta: Neuroptera) en el arte, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **46**: 635-660.

MONSERRAT, V. J. 2010 c. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Florencia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **47**: 499-549.

MONSERRAT, V. J. 2010 d. Sobre los artrópodos en el tatuaje, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **47**: 477-497.

MONSERRAT, V. J. 2011 a. Sobre los artrópodos en los inicios de la abstracción y la figuración humana, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **48**: 1-45.

MONSERRAT, V. J. 2011 b. Sobre los artrópodos en la obra de Heródoto y su tiempo, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **48**: 525-543.

MONSERRAT, V. J. 2011 c. Sobre los artrópodos en la Arquitectura Ibérica, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **49**: 465-493.

MONSERRAT, V. J. 2011 d. Sobre los artrópodos en Don Quijote de la mancha, de Miguel de Cervantes, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **49**: 435-463.

MONSERRAT, V. J. 2011 e. Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **49**: 413-434.

MONSERRAT, V. J. 2011 f. Los artrópodos en la filmografía de Luis Buñuel, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **48**: 501-524,

MONSERRAT, V. J. 2012. Los artrópodos en la numismática de Grecia y Roma Clásicas, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **50**: 591-629.

MONSERRAT, V. J. & J. AGUILAR 2007. Sobre los artrópodos en el Grafiti Ibérico, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa,* **41**: 497-509.

MONSERRAT, V. J. & A. MELIC 2012. Las arañas en la cultura y el arte de Occidente (Arachnida: Araneae), *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa,* **50**: 631-673.

MORRIS, C. B. 1991. *The surrealist adventure in Spain*, Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions, Ottawa, 346 pp.

OBADIA, P. 2002. *Pedro Almodóvar, l´iconoclaste*, Cerf-Corlet, París, 254 pp.

PASTOR, B. 2005. Sexualidad, género y "alteridad": Pedro Almodóvar- el deseo como ley. En: Zurián & Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 441-449, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

PERALES BAZO, F. 2008. *Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico*, *Zer* 13-24: 281-301.

PÉREZ GÓMEZ, A. A. 1979. *Cine español 1951/ 1978: diccionario de directores*, Mensajero, Bilbao, 328 pp.

PERKINS, V. 1997. *El lenguaje del cine*, Fundamentos, Madrid, 248 pp.

PIGANIOL, M. 2009. Transgenderism and Transsexuality in Almodovar´s Movies, *Amsterdam Social Science,* **1**, 2: 79-95.

POLIMENI, C. 2004. *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Campo de Ideas, Madrid, 127 pp.

REBONELL SANTARÉN, V. 2005. Trisexualidad: creación, difusión y nueva visualidad en el cine de Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 451-460, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

ROBERTSON, M. 1997. *El Arte griego. Introducción a su historia*. Alianza Editorial, Madrid, 434 pp.

ROBINSON, M. A. 1991.The Neolithic and Late Bronze Age insects assemblages. En: S. Needham, *Excavation and Salvage at Runnymede Bridge, 1978, The Late Bronze Age Waterfront Site*: 277-326, British Museum Press, London.

RODRÍGUEZ, J. 2004. *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*, Maxtor, Valladolid, 235 pp.

ROYO-VILLANOVA, J. 2006. *Almodóvar, mon amour*, Temas de Hoy, Madrid, 284 pp.

SACCASYN DELLA SANTA, E. 1947. *Les figures humaines du paléolithique supérieur*, De Sikkel, Amberes, 208 pp.

SÁNCHEZ CASADO, A. 1988. *El kitsch español*, Temas de hoy, Madrid, 198 pp.

SÁNCHEZ VIDAL, A. 1988. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 380 pp.

SÁNCHEZ VIDAL, A. 1993. *El mundo de Buñuel*, Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 298 pp.

SÁNCHEZ VIDAL, A. 1997. Luis Buñuel y los insectos. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa,* **20**: 451-461.

SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. 2000. *Manual de arte prehistórico*, Ariel Prehistoria, Madrid, 549 pp.

SANDARS, N. K. 1985. *Prehistoric Art in Europe*, Penguin, Londres, 508 pp.

SMITH, P. J. 1997. Pornography, Masculinity, Homosexuality: Almodóvar, *Antípodas, Journal of Hispanic and Galician Studies*, **XI-XII**: 15-22.

SMITH, P. J. 1999. Un travestismo sin límite: El cine de Almodóvar, *Antipodas,* **11-12**: 15-22.

SMITH, P. J. 2002. *Moderns: time, space, and subjectivity in contemporary Spanish culture*, Oxford University Press, Oxford, 206 pp.

SMITH, P. J. 2005. La estética de Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*: 141-146. Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

SMITH, P. J. 2006. *Television in Spain: from Franco to Almodóvar*, Tamesis, Woodbridge, 176 pp.

SOTINEL, T. 2007. *Pedro Almodóvar*, El País, Cahiers du cinéma ediciones, Paris, 94 pp.

STRAUSS, F. 1995. *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, El País-Aguilar, Madrid, 202 pp.

UMBRAL, F. 1987. *Guía de la modernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, Temas de hoy, Madrid, 142 pp.

URIOS-APARISI, E. 2010. *Puro teatro: metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid, 350 pp.

VARERI, A. 1996. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, Pliegos, Madrid, 239 pp.

VERNON, K. M. 2005. Las canciones de Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*: 161-175, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

VIDAL, N. 1988. *El cine de Pedro Almodóvar*, Destino, Barcelona, 446 pp.

VILARÓS, T.M. 1998. *Mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*, Siglo Veintiuno, Madrid, 285 pp.

WILLIAMS, L. 2005. El melodrama melancólico: el dolor y las relaciones homosexuales perdidas en el cine de Almodóvar. En: Zurián & Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 307-316, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

WILLOQUET-MARICONDI, P. 2004. *Pedro Almodóvar: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 175 pp.

WOOLD, A. 1996. *Heraldic art and design*, Shaw & Sons, Crayford, 157 pp.

WU, H. 2004. The Perverse Pleasures of Almodóvar´s ¡Átame!" *Journal of Spanish Cultural Studies,* **5**, 3: 261-271.

WU, H. 2005. Placeres genéricos agitados y removidos: la película ¡Átame! De Almodóvar y los perversos placeres del patriarcado. En: Zurián & Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 317-327, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

YARZA, A. 1994. *El reciclaje de la historia: Camp, Monstruos y Travestis en el cine de Pedro Almodóvar*, UMI, Michigan, 307 pp.

YARZA, A. 1999. *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Libertarias, Madrid, 226 pp.

ZURIÁN, F. A. 2005. Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana. En: Zurián & Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar":* 21-42, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

ZURIÁN, F. A. & C. VÁZQUEZ VARELA 2005. *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 530 pp.

Lámina I: Aspectos entomológicos en la filmografía de Pedro Almodóvar (Imágenes correlativas desde arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha, se cita entre paréntesis el número de la película según Tabla I): 1 – 5 (18), 6 (3), 7 - 8 (4), 9 (10), 10 (3), 11 (11), 12 (2), 13 (4), 14 (11), 15 (13), 16 (11), 17 (13), 18 (5), 19 (8), 20 (7), 21 (11), 22 (10), 23 (1), 24 (7) (© El Deseo D. A., S. L. U.). **Plate I:** Entomological aspects in Pedro Almódovar cinematography (Correlative images from the left top to the right down, in brackets the number of the film as shown in Table I): 1 – 5 (18), 6 (3), 7 - 8 (4), 9 (10), 10 (3), 11 (11), 12 (2), 13 (4), 14 (11), 15 (13), 16 (11), 17 (13), 18 (5), 19 (8), 20 (7), 21 (11), 22 (10), 23 (1), 24 (7) (© El Deseo D. A., S. L. U.).

Lámina II: Referencias entomológicas en la filmografía de Pedro Almodóvar (Imágenes correlativas desde arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha, se cita entre paréntesis el número de la película según Tabla I): 25 – 30 (16), 31 – 32 (12), 33 (14), 34 – 36 (12), 37 – 40 (6), 41 (15), 42 (5), 43 (16), 44 (18), 45 (15) (© El Deseo D. A., S. L. U.). **Plate II:** Entomological references in Pedro Almodóvar cinematography (Correlative images from the left top to the right down, in brackets the number of the film as shown in Table I): 25 – 30 (16), 31 – 32 (12), 33 (14), 34 – 36 (12), 37 – 40 (6), 41 (15), 42 (5), 43 (16), 44 (18), 45 (15) (© El Deseo D. A., S. L. U.).

Enlaces recomendados

Wikimedia Commons, alberga contenido multimedia sobre Pedro Almodóvar: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pedro_Almodóvar

Wikiquote, alberga frases célebres de o sobre Pedro Almodóvar: http:/ /es.wikipedia.org/wiki/Wikiquote

Web Oficial: http://www.pedroalmodovar.es/

Ficha del director y películas para ver online en calidad DVD: http://www.filmin.es/director/ pedro-almodovar

Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2006: http://www.fpa.es/premios/2006/pedro-almodovar/

El Deseo, producciones cinematográficas: http://www.eldeseo.es/

El Deseo: http://www.egeda.es/eldeseo/default.asp

Ficha de Pedro Almodóvar en inglés: http://www.imdb.com/name/nm0000264/ y en español

En Internet Movie Database: http://www.imdb.es/name/nm0000264/

Página oficial de la retrospectiva Viva Pedro, celebrada en Nueva York (en inglés): http://www.sonyclassics.com/vivapedro/

Biografía y reseñas discográficas de Almodóvar & McNamara en la fonoteca: http://lafonoteca.net/grupos/almodovar-mcnamara

Página oficial: www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/index.htm

Filmografía: www.monteuve.com/filmografia/almodovar.htm/

Almodovarlandia: www.almodovarlandia.com

Su mundo femenino: http://www.arterealidad.com/varios/palmodovar.html

24 horas en su vida: http://www.hachete.es/elle/98mar/c_des03.htm

Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almod%C3%B3var

Entrevista para TVE en La Edad de oro (1985) http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/almodovar-mcna mara-entrevista-edad-oro-1983/349288/

Cortometraje en La Edad de oro (1983): http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/almodovar-estrena-cortometraje-edad-oro/28455/

Artrópodos en la Heráldica: www.heraldic.org/topics/france/frarms.htm, www.heraldsnet.org/saitou/parker/Jpglossb.htm, http://www.heraldry.ws/index.html