

PEPI, LUCI, BOM...

Transgresión sexual y cultura popular

María Dolores Arroyo Fernández

Profesora Titular

Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Avda. Complutense s/n 28040 Madrid (España) – Email: mdarroyo@ccinf.ucm.es

Resumen

El presente estudio se asienta en la narrativa de la película de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, estrenada en 1980, en plena transición a la democracia en España. Se analiza el film considerando sus componentes audiovisuales como escenario a los específicos de identidad y comportamiento sexual. Se contempla su rodaje, en las calles de Madrid, y la construcción de sus diálogos e imágenes, que beben directamente de las fuentes de la cultura de masas (fotonovelas, viñetas de cómic, publicidad, música y el lenguaje de la calle), en contraste con las creaciones de la alta cultura. Precisamente, en esta película han participado varios artistas plásticos y dibujantes emergentes entonces: Ceesepe y el grupo Costus. Al mismo nivel transgresor se presentan, de forma rebelde y escatológica, los comportamientos e identidades sexuales de sus protagonistas. Esta cinta supo encauzar toda una serie de reivindicaciones a favor de la libertad sexual y la eliminación de tabúes, protagonizada por parte de la juventud de la época; pero no deja de profundizar en los sentimientos como el amor y el desamor, la amistad y la soledad.

Palabras clave

Cine, Arte, Almodóvar, Sexualidad, Transgresión, Cultura popular, Costus, Ceesepe

Key Words

Cinema, Art, Almodóvar, Sexuality, Transgression, Popular Culture, Costus, Ceesepe

Abstract

Present study is based on the narrative of Pedro Almodóvar's film *Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom*, released in 1980, during transition towards democracy in Spain. The film is analysed considering its audiovisual components like stage to the specific of identity and sexual behaviour. It contemplates its shooting in the streets of Madrid, and the construction of dialogs and images, that drink directly from the sources of Mass culture (photonovels, cartoons, advertising, popular music, street-talking), in contrast to high culture. Indeed, some plastic artists and emergent cartoonists participated in the film: Ceesepe and Costus Group. The same transgressions, rebellious and eschatological manners, are in attitudes and sexual identities performed by protagonists. This film gave concrete expression to claims of sexual freedom and elimination of taboos by part of Spain's youth, going deeper too into feelings such as love, loss, friendship and solitude.

Introducción

Entre otras revisiones o recordatorios de nuestra historia cultural más reciente, se aporta en este estudio un matiz sobre *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del montón, de Pedro Almodóvar. Esta película, estrenada en 1980¹ (Sánchez y Angulo, 2000), abre el ciclo de transgresiones a la norma de narrar y de actuar, en el contexto madrileño de la etapa de la Transición a la Democracia. En esta otra manera de contar historias se entremezclan la cultura popular – cómic, fotonovela – y el arte elevado, sirviendo éstos de marco a los comportamientos sexuales transgresores de sus protagonistas. Los actores improvisados asumen un papel provocativo al máximo, agresivo y sentimental al mismo tiempo, en donde la ironía y el humor juegan asimismo un papel fundamental tanto en sus acciones como en el lenguaje utilizado.

El rodaje se hizo en las calles de Madrid, desde el complejo de Azca en el Paseo de la Castellana, pasando por el viejo Madrid hasta los puentes de la M-30. Escenarios de este grito arrebatado y juvenil que proporcionan la visión de una ciudad cambiante, como así también estaba sucediendo con la realidad social, sexual y cultural, a tenor de las nuevas políticas democráticas que estimulaban tal apertura.

Gráfico nº 1. Poster de Ceesepe



Fuente: Almodóvar (1980)

El arte, la cultura popular, el cine, han sido partícipes de estas transformaciones, han ayudado a configurar una nueva realidad social. El ejemplo de *Pepi, Luci, Bom...* es uno de los referentes, por ser un film pionero, pero porque en él mismo se reúnen amalgamados componentes transgresores desde los culturales, artísticos, musicales, hasta las provocadoras actitudes sexuales o el desafío de irreverentes relaciones de amistad, de pareja o conyugales.

A la imagen filmica, construida con elementos de fotonovela, cómic, cultura kitsch, e incluso con verdaderos cuadros – obras de arte - en la puesta en escena, se incorpora una trama de fuerte contenido sexual abierto y desinhibido: las mujeres y la peculiaridad de una lectura feminista, y el papel escasamente “heroico”, torpón, de los hombres, presentados también como homo o bisexuales.

La movida madrileña ya es historia. No fue algo de pasotas y drogados, como algunos dicen. Fue un gran momento creativo hecho por una gente con una increíble capacidad de trabajo. Esta exposición lo demuestra". Así de categórica afirma Blanca Sánchez, artífice de una iniciativa, que es algo más

que una exposición: es un viaje en el tiempo repartido en distintos espacios y escenarios, con más de 200 actos que se desarrollarán del 29 de noviembre a febrero de 2007 (Rivas, 1996).ⁱⁱ

Se ha trabajado sobre fuentes y tenido en cuenta publicaciones previas sobre el cine y la pintura en general (Ortiz, 2003), sobre la relación de imagen y pintura en los fotogramas de Almodóvar (Navarrete-Galiano, 2010); sobre la España cañí o la cultura kirsch (García de León, 1989; Polimeni, 2004). En cuanto a la perspectiva sexual se han consultado fuentes sobre lesbianismo en relación con este film (Difrancesco, 2009), el andrógino (Rodrigues, 2010), el punto de vista de violencia de género (Cruz, 2005), el ensayo sobre el universo de los cuerpos almodovariano (Seguin, 2009). No ha faltado la consulta de la cultura de la imagen desde distintos medios (grabado, cartel, fotografía, cómic, cine, televisión, vídeo, etc.) (García, E. C., Sánchez, S., Marcos, M. de M. y Urretero, G., 2006), o el estudio pionero de la

relación de medios de masas e historia del Arte (Ramírez, 1976).

Asimismo diversas declaraciones en entrevistas a Almodóvar y crítica de cine, noticias varias y en distintos medios han servido de fuente documental para dar forma a este estudio. Se suma, por tanto, a otras contribuciones que ofrecen visiones de cómo se ha construido una realidad, social y cultural a través del fenómeno fílmico; en este caso a partir de este particular relato.

Visto con cierta perspectiva histórica se pueden extraer conclusiones de consecuencias de calado, no siempre tan divertidas. La época dio paso a una forma de vida que en ciertos casos derivó en el abuso de las drogas y en la falta de precaución ante el SIDA. De cualquier manera ha sido determinante para configurar las ideas, acciones, libertad sexual, deseos y sueños de una juventud que hoy son padres o incluso ya abuelos.

Objetivos

El objeto de este análisis es presentar cómo en la narrativa de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, se integran y se interconectan distintos medios y formas de transgresión: culturales, artísticas, sexuales, lenguajes.

Estudiar asimismo la combinación y correspondencias entre las llamadas “alta y

baja cultura” – la burguesa o de élite y la de masas o popular - como marco audiovisual en el cual se desarrolla la trama del film.

Describir e interpretar, sobre ese escenario, los comportamientos de los personajes: la exhibición descarada y transgresora de los roles sexuales masculino y sobre todo femenino.

Metodología

Se establecen dos niveles interrelacionados y complementarios de análisis de *Pepi, Luci, Bom...*. Una primera indagación en los aspectos de construcción de la imagen para después tratar los comportamientos sexuales trasgresores. La imagen fílmica como marco para el relato. El método principal es el análisis cualitativo. Para ello se ha

estudiado la película desde sus distintos componentes de narrativa audiovisual: artísticos, cultura de masas, el rol sexual de los personajes, su lenguaje y el contexto cronológico, espacial y temporal. Se ha acudido fundamentalmente a la bibliografía, webgrafía y fuentes específicas.

1. Componentes visuales de la cultura popular: Fotonovela, cómic y otros

Gráfico nº 3. *Las tres protagonistas*



Fuente: Almodóvar (1980)

Antes de especificar los roles sexuales transgresores que se despliegan en el film a través de sus intérpretes más característicos, es necesario situar la apertura hacia un ambiente cultural apropiado fruto de la llamada posmodernidad. Esta amplia tendencia, que llegó a todas las expresiones del arte, de la imagen, de la música, etc. comprende asimismo la adopción de una nueva actitud ante la vida, mezcla de diversión, despreocupación y arrebato creativo.

Pues, en estas circunstancias propiciadas por este espíritu posmoderno habría que destacar la integración de géneros como una forma específica de expresión cultural, en la que entraban en juego cine, música, cómic, publicidad, escenografía, cartel, artes plásticas a igual rango. Una manera nueva, libre y vitalista, de afrontar el mundo, que seduce como fenómeno de una etapa creativa en plena efervescencia. El Arte se confundía entonces con las manifestaciones populares, o con el mundo

kitsch. En definitiva, se trata de un momento de auge en la correspondencia entre la alta y baja cultura, o más exacto decir: la exaltación de la cultura popular urbana, en este caso madrileña.

Gráfico nº 4. *Fanny McNamara*



Fuente: Almodóvar (1980)

Los inicios de Almodóvar ya lo dicen todo. Él alternaba el cine con otras actividades artísticas: escribía guiones para cómics o colaboraba en periódicos y revistas underground. Fue actor teatral del grupo *Los Goliardos* y como músico creó junto a Fanny McNamara un grupo de punk-glam-rock. Manchego instalado en Madrid cuando aún era un adolescente, Pedro Almodóvar, empleado como auxiliar administrativo en Telefónica, se movía en un entorno de músicos, artistas e intelectuales impacientes, gente joven que con el tiempo alcanzarían algunos de ellos la famaⁱⁱⁱ.

De este conjunto de inquietudes era de esperar que Almodóvar diera vida a un cine, como este largo que titula *Pepi, Luci y Bom...*, en el que confluyeran todos aque-

llos géneros de la cultura que le servían de estímulo. Se hace referencia pues a la combinación entre la imagen audiovisual, cómic, kitsch, la pintura, además de la música pop, zarzuela o el bolero; y toda una serie de gestos ostentosos, de actitudes y de formas de hablar “progre”, imputadas a un sector de la juventud en el contexto de la *Movida* madrileña. Precisamente, los actores, la mayoría improvisados, al utilizar el lenguaje de la calle deslumbraron a ese público joven que abrió al recién estrenado cineasta las puertas del éxito.

Todos estos aspectos, aunque variopintos, construyen la película, lo cual no significa que ésta se vea despojada de su propia coherencia interna. Primero se encuentra el guión, basado en una fotonovela^{iv}, que refleja unos típicos comportamientos pornos, propios del género, aunque en una atmósfera de cotidianidad. Esta clara manifestación de lo popular conserva cierta estructura y el ritmo de la historieta original.

Después aparece el cómic, que ya está presente en el cartel de la película y en las imágenes que ilustran los títulos de crédito. Su autor Ceesepe, Carlos Sánchez Pérez (Madrid, 1958), supo ajustar de forma admirable la imagen y su contenido. Auto-didacta iniciado en el mundo del cómic y la ilustración, este personaje se convirtió en una revelación para el mundo del Arte en la feria de ARCO de 1984, momento en el que expuso sus pinturas acrílicas; la deriva posterior de Ceesepe queda sintetizada en

exposiciones como la celebrada en Madrid en 2009^v e información sobre su web (<http://www.ceesepe.net>) que comenta Castilla (2009). En realidad, el estilo y la iconografía de sus pinturas no se alejaban de sus mismas ilustraciones para cómic. El *Víbora* (Barcelona, 1979) fue una de las primeras publicaciones en las que trabajó. En esta revista satírica y alternativa, que dio popularidad a todo un grupo de dibujantes españoles, aparte de Ceesepe y del también ilustrador convertido en artista plástico, el valenciano Mariscal, colaboró el mismo Almodóvar realizando guiones para viñetas.

Se insiste en la importancia de los distintos valores creativos en la configuración de la película porque, además, los dibujos iniciales de Ceesepe determinan su contenido: los amores y desamores, soledades, perversiones etc. de las tres mujeres protagonistas, que, en definitiva, es la aportación personal del cineasta. Es decir, la iconografía y el estilo de las ilustraciones del dibujante van acordes con el clima que pretendía crear Almodóvar para la película.

Gráfico n° 5. Viñetas iniciales, de Ceesepe



Fuente: Almodóvar (1980)

Entre otros elementos de la cultura popular que aparecen en el film se encuentran algunas fotos fijas como la instantánea que recoge el beso de Bom y Luci durante la fiesta underground. También los cromos (Superman) que pega Pepi en un álbum al comienzo del film, y los objetos kitsch que recoge la cámara en un recorrido por su habitación; incluso el vestuario de colores chirriantes, rojo y verde, es muy psicodélico. Collares de múltiples colores, muchos adornos de pendientes y pulseras, mucho plástico, revistas pornos.

(...) el cine dentro del cine, la crítica constante a la televisión como fuente de estupidez de las masas, el respeto por el teatro, los coqueteos críticos con la publicidad, el amor por las artes plásticas, la defensa de lo diferente... (Polimeni 2004, 35).

La publicidad entra en juego en el film en los spots de “Bragas Ponte”, creados por Pepi que trabaja en una agencia, y protagonizados por la actriz Cecilia Roth. Bragas que sirven para todo: proporciona, ante gases no deseados, agradables olores, recoge la orina, o, enrollada sirve para masturbarse. Se desmitifica, desde la perspectiva de Almodóvar, todo lo relacionado con la sexualidad y secreciones de la mujer; temas íntimos vividos tradicionalmente con distanciamiento, por feos y desagradables. Las propuestas escatológicas llegan incluso a la de crear muñecas que tengan menstruaciones y suden, una idea de marketing, para las siguientes navidades, que Pepi en una determinada escena comenta por teléfono en su despacho de trabajo.

2. La pintura en el estudio de Costus

Gráfico nº 6 Los pintores Enrique Naya y Luis Carreño en su estudio



Fuente: Almodóvar (1980)

Junto a los anteriores componentes visuales del film, hace aparición la pintura como parte del decorado en escenas de interior; en concreto, en el taller madrileño de los

dos pintores que formaban el grupo Costus^{vi}. El estudio de la calle La Palma nº 14, era en la realidad uno de los centros de reunión de la *Movida*, y en la ficción el piso que compartía Bom con los pintores.

La casa, además del estudio de los dos pintores, era en propiedad un lugar de trasiego de gente que vivía “a tope”. Allí confluían muchas personas modernas y disconformes que planteaban una ruptura cultural y social. En este piso dominaba la exageración y la frivolidad, y ese mismo ambiente del estudio es recogido en la película. Allí se hacía un poco de todo: se

pintaba, se recogían muebles antiguos, se reciclaban ejemplares de revistas – *Blanco y Negro, Hola, Diez minutos, Pronto* – y en las paredes figuraban recortes de prensa del corazón. Se charlaba, se fumaba, se tomaba coca, se escuchaba música, se hacía el amor. Hervía la sangre de la creatividad y nacían muchos proyectos. Parecidas actitudes y comportamientos se trasladan a la narración fílmica, como el momento en que Pepi toma coca o el comportamiento travestido de algunos personajes como Roxy, interpretado por Fabio McNamara.

Gráfico n° 7. Recortes de prensa:
un dibujo de Carmen Polo y un reportaje
sobre un travesti



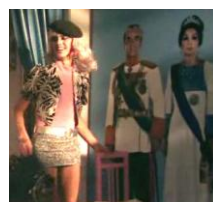
Fuente: Almodóvar (1980)

Aparte de las tres protagonistas – Pepi, Lucy y Bom - de las que inmediatamente se hablará, entre los actores improvisados se encontraban precisamente los dos pintores Costus, aunque bien es verdad que su aparición es fugaz, frecuentemente pintando, o cuando uno de ellos se dirige hacia la puerta a la llegada de la supuesta vendedora de Avón. Se destaca este punto al poner en relación la verdadera homosexualidad de Costus (Enrique Naya muere de sida en 1989, Juan Carreño se ahorcó poco después) con el lesbianismo en la ficción que

practican Luci y Bom, que, tras la separación de Luci de su marido policía, comparan ambas el piso con los pintores.

Si observamos detenidamente las dos escenas que transcurren en el piso de la calle de La Palma descubrimos varios cuadros que si bien no llaman la atención a primera vista, sí pueden ayudarnos a extraer alguna conexión con el significado total de la narración. Dos de esos cuadros^{vii} en acrílicos que aparecen en escena son el retrato del *Sha y Farah* (1979), que representa a la revista “*Hola*” el de *Carmen Polo, viuda de Franco*^{viii} que encarna a “*Diez minutos*”, pertenecientes a la serie creada por Costus: “*Paso trascendental del Diez Minutos al Hola*”. Dos ejemplos de su estilo pictórico distintivo, basado en la apropiación de imágenes de las revistas de actualidad que ellos coleccionaban. Sea o no casual, se podría establecer una relación contrapuesta entre esos retratos fríos de “alta jerarquía”, colgados en las paredes y que conviven con recortes de periódicos, revistas y fotografías, con los sentimientos encontrados y la realidad cotidiana que manifiestan las protagonistas del fim.

Gráfico n° 8. Roxi junto al Retrato
de *Sha y Farah* (1979)



Fuente: Almodóvar (1980)

El cuadro de la pareja persa -El Sha y Farah- aparece en la primera escena rodada en el interior del estudio de Costus, cuando Luci va a abrir la puerta a Pepi que viene de visita. Y de nuevo en un plano secuencia en la segunda escena; momento en que la cámara sigue a uno de los pintores que se dirige a abrir la puerta a Roxi, que finge ser una distribuidora de Avón, pero que, en realidad, venía a traer coca.

El segundo cuadro en formato apaisado, el retrato de Carmen Polo, está colgado sobre la pared del salón sobre un sofá en donde, en un momento de la película, Pepi y la pareja Bom y Luci mantienen una conversación vulgar y al mismo tiempo emotiva. En otra escena, reaparece este mismo cuadro en el plano dedicado a la charla telefónica que mantiene Bom con su amiga Pepi. Le manifiesta el aburrimiento de encontrarse sola, con pena y preocupación ante la falta de noticias de Luci, que la había abandonado en la discoteca y había vuelto con su marido. La llegada del cartero con un telegrama que le informa que Luci está ingresada, la dirige después, acompañada de Pepi, hacia el hospital. Parece haber sido escogido ese rincón del estudio adrede, por el contraste entre dos mundos: el elegante retrato de la mujer de F. Franco saludando y las preocupaciones “banales”, pero desafiantes y reales, de las protagonistas del film. Una vez más la gran cultura dialoga con la baja cultura: la imagen propagandística del poder por un lado,

y por otro el empuje de una subcultura con sus demandas de libertad y antisistema.

Si seguimos la tónica general con la que se ha concebido la película, podemos notar otra vez el contraste e intercambio entre alta y baja cultura, entre la clase poderosa y el ciudadano; entre las mujeres de grandes hombres (monarcas o dictadores), y estas mujeres que, en el sofá del salón de una casa de ambiente bohemio y marginal, intentan dar solución a cuestiones afectivas y ansiedades. En la película no aparece ninguna pareja convencional, excepto tal vez la encarnada en el cuadro del *Sha y Farah*.

Otros cuadros bien distintos lucen también en las paredes del estudio: una bailarina flamenca, *Marina* (1980), una visión muy kitsch, como todo lo que creaban estos pintores, y algunos retratos de amigos sobre un fondo pictórico de un azul muy psicodélico.

Entre la amplia bibliografía en forma de artículos, reseñas, catálogos etc. y la propia web de Costus (<http://www.costus.es>), cabe destacar la exposición Homenaje titulada “Clausura”, celebrada en Cádiz y en Madrid en 1992 (Costus, 1992) en donde se recogen imágenes y datos sobre los cuadros aquí mostrados.

Pepi, Luci, Bom... formaba parte de todo un volcán que explota en una sociedad anclada en un sistema. Y, esos dos cuadros de Costus, pintados al estilo de un cartel y extraídas las imágenes de las revistas de moda,

completaría el discurso amplificado de la posmodernidad en la que el Almodóvar participaba.

En definitiva, y teniendo presente la sugestión de Almodóvar por la pintura, ésta se encuentra pues incorporada de varias maneras en sus películas (Navarrete-Galiano, 2010-11).

Gráfico nº 9. *Bom (Alaska)* junto al cuadro *Marina* (1980)



Fuente: Almodóvar (1980)

Cuadros como los de Costus, que forman parte del escenario, constituyen una ...

recreación de pinturas ya existentes o por una nueva conceptualización del arte pictórico, a través del uso de artilugios ópticos, Almodóvar llega a realizar y presentar la pintura en sus creaciones de cuatro formas que se agrupan en dos vertientes:

1- Incorpora cuadros (pinturas ya conocidas, en los espacios donde se desarrollan sus pelí-

culas) y plantea la creación de nuevos cuadros para sus títulos de créditos o carteles.

2- Crea nueva pintura, por un lado la recreación de cuadros conocidos, o por la conceptualización de lo que se conoce como tableaux vivants y por otra origina nuevas pinturas influidas por pintores (abstracción; realismo) por medio de la técnica o la sintaxis fílmica (Navarrete-Galiano, 2010-2011).

Pedro Almodóvar era testigo de la época e iniciaba su carrera profesional; como también era el comienzo de algunos de sus actores y colaboradores – entre ellos Costus, Ceesepe, Alaska, etc. - y de mucho espectador joven que asistía y era cómplice de los cambios generados durante esa etapa de transición a la Democracia.

Se ha hecho referencia a la visión entre buen y mal gusto, aspectos que convergen en la película y en la misma obra de Costus. Quizá esta perspectiva sea algo accidental en comparación con el resto del film: la dinámica interna de los personajes creados por el cineasta, su psicología, emociones y sentimientos a flor de piel; un universo de pasiones, de amistad, de mujeres y de soledades.

3. Roles sexuales alterados

Lo anterior puede servir para, a continuación, enlazar con el segundo punto del análisis: la dinámica vital de las tres mujeres: Pepi, Luci y Bom. Entramos a la sazón

en un mundo femenino, y en el papel que a la mujer se le otorga en la película como un modelo irónico y muy picante de desinhibición, de libertad y de independencia. Son

mujeres que se salen de la norma, que muestran abierta y provocativamente sus amores y pasiones, que hablan de sexo, de pene, de flujos, de orina, de pedos, mocos, etc.; y expone un erotismo perverso que lleva a extremos las relaciones personales.

En realidad, esta manera divertida, aunque llevada al límite, absurda y escandalosa de contar una historia, encierra una sátira que ahonda en las aspiraciones, anhelos y sentimientos contradictorios de las mujeres; es decir, que penetra en asuntos de intimidad femenina de la forma más natural.

Aunque en este primer largo de Pedro Almodóvar no existe un concepto de narrativa al modo tradicional^{ix}, se podría advertir una estructura basada en los tres componentes esenciales del análisis fílmico: inicio, nudo y desenlace, separados por títulos al modo de historieta gráfica, o del cine mudo. Un comienzo burlón y al mismo tiempo violento que pretende impactar para introducirnos después en una dirección concreta: los acontecimientos que suceden a continuación.

La película arranca en la casa de Luci, una ventana – un elemento que se repite en la obra general de Almodóvar –, y un movimiento de cámara que se detiene en el plano de las macetas de marihuana. La entrada del policía y la violación, tras la provocación de Pepi cuando levanta su falda y se ofrece sexualmente con estas palabras: “que te parece este conejito bañado en salsa”^x. De la gracia obscena se pasa

a la violación, punto de arranque del tema de la película.

Gráfico n° 10. Rótulo de Ceesepe



Fuente: Almodóvar (1980)

La trama argumental va a girar entonces en torno a la venganza de Pepi, que abre el título de Ceesepe: “Pepi estaba sedienta de venganza”.

Luego entran y se definen nuevos personajes: la mujer del policía, Luci, ama de casa, modosa, cuarentona y, al final, la más perversa; a continuación Bom, que canta en un grupo musical. Ellas forman el trío principal del film.

Tras el fracaso de la primera venganza – por equivocación, la paliza la recibe el hermano gemelo del policía –, Pepi trama una segunda utilizando a Luci. Se hace su amiga y la atrae a sí con la disculpa de que la enseñe a hacer punto. La escena de la meada de Bom en la casa de Pepi y el regocijo de Luci marca un punto argumental que establece cual va a ser la relación entre ambas. Sin embargo, el director ya prepara al espectador a recibir la sorpresa, pues muy poco antes de esa provocativa escena nos percatamos de los gustos y rarezas sexuales de Luci por los codazos que le

propina Pepi y las quejas de la mujer de que su marido la respeta y que la trata como a su madre; “para que te fíes” le contesta Pepi. La paradoja es que todo sucede con total naturalidad, mientras charlan y hacen punto. Una vez más choca el contraste y unión entre extremos; precisamente la oposición entre el comportamiento normal y el increíble es lo que llama la atención. Y, es que Almodóvar está jugando con la realidad y la ficción al mismo nivel. “Realidad y ficción son para su sensibilidad el yin y el yang, se necesitan una y otra para existir. La ficción para Almodóvar, es refugio, reparadora, esperanza, y puede convertirse en sanadora” (Polimeni 2004, 28).

Sobre insultos y secreciones articulan del mismo modo las canciones provocativas del grupo Vomitoni:

Te quiero porque eres sucia, guarra, puta y lisonjera, la más hortera de Murcia, y a mi disposición entera. Sólo pienso en ti, murciana, porque eres una marrana.

Flujos vaginales, menstruaciones, orina, vómito, mocos y semen. En otra escena Luci se come el moco de Bom, a instancias de ésta. Sucede durante la fiesta a la que es invitada la mujer del policía, en la cual, enseguida, le toca protagonizar la mamada que disfruta el ganador del pene más grande en el concurso “Erecciones nacionales”. Esta especie de concurso-broma sobre el mito del pene seguido de una desmitificación de la masculinidad, es presentada por el mismo Almodóvar, quien emulando al

Alfred Hitchcock suele aparecer en sus propios films. Pepi actúa aquí de azafata. Otra vez la paradoja, en el entorno de lo cotidiano se introduce actitudes perversas no habituales, y que se topan con las formas corrientes de relación sexual.

Gráfico nº 11. El grupo Vomitoni



Fuente: Almodóvar (1980)

Lo prohibido toma carta de naturalidad burlesca: sexo y violencia se fusionan, violación, agresión y acoso se convierten en una broma picante, la perversión y agresión son placenteras. Y, la masculinización de lo femenino (Bom boxea, mujer barbuda) pueden servir para mostrar anhelos juveniles de liberación sexual o de eliminación de tabúes en los comportamientos sexuales femeninos.

Hasta aquí se comprueba cómo los extremos al final acaban convergiendo: la Luci ama de casa era una perversa que en realidad disfrutaba con el maltrato de su marido. Jackeline Cruz considera la manera trivial y frívola con la que se ha presentado en el arte y en el cine el problema de la violencia de género, y cita entre otros el cine de Almodóvar y este film:

El cine español ha tendido generalmente a frivolar, cuando no a negar o —aún

peor—a legitimizar la violencia de género. Basta pensar en las películas de Pedro Almodóvar, donde la violencia contra las mujeres, ya sea de tipo sexual (violaciones) o físico, se presenta siempre como algo baladí y/o deseado por las mujeres. Así, en Pepi, Luci, Bom... (1980), el personaje de Luci se pasa toda la película anhelando una pareja que la maltrate y se muestra feliz cuando finalmente su marido policía le da una paliza brutal. (Cruz 2005, 68).

Frente a esta postura, podemos considerar que en realidad lo que hace Almodóvar al presentarnos a esa Luci masoquista, es utilizar la burla y la ironía para dismantelar ese mito tan tradicional de la mujer española, sufridora y que todo lo aguanta. Es la licencia que se permite el arte y el cine, en este caso, para expresar una realidad a través de la parodia y la exageración, y no una cuestión de legitimar la violencia machista.

Gráfico n° 12. Luci apaleada por su marido



Fuente: Almodóvar (1980)

La Bom tan independiente, masculina y tan afectiva, después de la marcha de Luci se siente sola, desprotegida, y desea llevar una vida más “normal”. Está cansada de vivir en el ajeteo de la casa que comparte con los

pintores, harta de la droga y de la música punk; además, le comenta a Pepi, mientras ambas cocinan un bacalao al pil-pil, que cada vez le gustan las mujeres más jóvenes. Esta escena del bacalao sirve además para introducir otro de los puntos fuertes del cine de Almodóvar: la gastronomía, que como el conejito en salsa suelen tener claras referencias al sexo y erotismo.

Pepi, que escribe cuentos y que trabaja haciendo anuncios publicitarios, sirve de punto de enlace y equilibra la relación de los otros personajes. En la secuencia final le propone a Bom que se decida a vivir con ella; su contestación es que no le gusta que la mantenga ninguna mujer. Y, como ella quiere también cambiar de música y de grupo, Pepi le propone que cante boleros, una música acorde con su estado de ánimo; siente tristeza y ausencia de amor por el abandono de Luci. Dos extremos se hayan de nuevo presentes, en este caso referente a la música: punk, pop por un lado, y zarzuelas, pasodoble, bolero por otro.

Asoman entonces las contradicciones de la mujer que empieza a ser libre: amor y desamor, amistad y compañía junto a sentimiento de soledad. Ello se aprecia sobre todo al final de la película, durante la conversación que mantienen Pepi y Bom mientras cruzan el paso elevado de una autovía a las afueras de Madrid. Pero también esa carretera en perspectiva, en último plano, como otras veces compondrá Almodóvar, significa un final abierto y un futuro esperanzador. Las mujeres son dueñas de su

destino, viven intensamente el amor y son cómplices en la amistad, solidaridad y empatía, pero también viven sus contradicciones; son fuertes pero sufren por la falta de amor, y por la soledad. “Esposa abandona a su marido, ya que su matrimonio había caído en el marasmo, y se enamora de una mujer que la golpea. Posteriormente, descubre que, más que lesbiana, es masoquista” (Rodrigues 2010, 642).

Desde la pura amistad a la relación lésbico-sado-masoquista, mostrada de forma implícita y sin ningún prejuicio, se traduce en imágenes una forma de vida extremada de una juventud, abierta y provocadora, que canta a la libertad y aboga por unas relaciones sin trabas; aunque, en el fondo, muy humanas como puede verse.

Los recuerdos de su infancia — el amor y cariño por su madre, las vecinas del pueblo con sus charlas “*el primer espectáculo que vi fue de varias mujeres hablando en los patios*” (Polimeni 2004, 30), y el machismo imperante contra el que ellas sabían lidiar, se han transmutado en imágenes fílmicas que dejan ver íntimos sentimientos y tomas de postura sobre la figura femenina.

El director explicaba que *Pepi, Luci, Bom...* es sencillamente una historia sobre seres humanos fuertes y vulnerables que se abandonan a la pasión, que sufren el amor y se divierten. Mujeres y hombres, sometidos a los embates del amor y desamor, cualquiera que sea su papel, status o aspiraciones.

4. Cierre

El volver hoy día sobre esta película, que tanto éxito tuvo en su momento, e intentar trasladar algunos parámetros a la realidad actual, podemos trazar algunos puntos de conexión. Referente a la primera esfera antes comentada, si trasladamos ese giro que se dio entonces, de fusión de medios expresivos, a este momento, ya cerrada la primera década del siglo XXI, es tal el protagonismo de los medios de masas, o de las Nuevas Tecnologías, que este asunto, especialmente en relación con el mundo del arte y de la imagen, está en pleno debate. Los “media” se han incorporado de tal

manera que la distinción estaría apenas determinada por el lugar de exhibición o proyección. El protagonismo del Arte como el único, preferente y el verdadero medio de expresión, hoy día ya no es posible. El escaso margen entre unos medios y otros determina toda una amalgama de subcultura, plagios, mezcla de géneros, sin apenas paso entre uno y otro.

Entre el mundo de las convenciones, el representado por el sistema, y el submundo, Almodóvar abre un camino y los confunde. Su expresión en imágenes de la España cañí (García de León, 1989), su

mundo kitsch (Polimeni, 2004), coincide pues con el imaginario plástico de Costus, cuando retrataba y daba la misma categoría a esa España cañí que a los famosos personajes del cine o de la política. Pero entre las múltiples fuentes de inspiración, Andy Warhol es referencia imprescindible para Almodóvar, aunque éste luego evitara tal comparación.

Sobre todo después de que Warhol visitase Madrid, a principios de los 80, más preocupado por intentar retratar damas que pudieran financiarle sus gastos excesivos que por producir obras artísticas (...) Warhol, por otra parte, hacía cine desde una cierta impostura — el artista plástico famoso que, además, dirige — mientras que a Almodóvar le iba la vida en ello. (Polimeni 2004, 13-14)

En lo relativo al segundo aspecto analizado, con la misma soltura que se combinan e integran medios de cultura y subcultura de la imagen, ocurre parecido en el terreno de las relaciones humanas. Se muestra a una esposa en una relación perversa y anormal - la de Luci con el policía -, que hoy estaría tipificada por las leyes como violencia de género. En realidad, una simple broma que extrema comportamientos: el del policía autoritario, violador y corrupto, o la doble vida de Luci, como la *Belle de Jour* de Luis Buñuel.

Tópicos como el policía malo, muy malo, que manifiesta expresiones como “con tanta democracia no sé a dónde vamos a parar”, y la mujer muy “guarra”, como

expresa la canción que le dedica Bom, o cuando ella misma, vendada y amoratada en el hospital aunque feliz, le dice a la que ha sido su compañera: “Soy más guarra de lo que crees”. Precisamente lo importante es que esta película ofrece una manera distinta de presentar a la mujer, como protagonista de una especie de divertida y erótica fotonovela, en donde hay un trasfondo, en el que toda una generación se ha - más o menos - identificado. Traduce, desde la mirada de Almodóvar, las inquietudes y reivindicaciones de una juventud en la que confluyen: amor y desamor, libertad y desapego, independencia y soledad. En definitiva la búsqueda de identidad.

Gráfico nº 13. Pepi y Bom al final, en un puente de autovía



Fuente: Almodóvar (1980)

Todo esto coincide con determinadas expresiones artísticas (en forma de instalaciones, vídeo, e imágenes con los nuevos medios) realizadas por mujeres que, desde mediados del XX, ofrecen una visión no tipificada de lo femenino. Una mirada sobre la mujer muy distinta a cómo la ha visto el hombre a través de la historia del arte: objeto bello, pasivo digno de ser contemplado. Una declaración en entrevista de Almodóvar dice que las mujeres

emancipadas e independientes al final se quedan solas. Supone ésta una reflexión bastante aguda y creo refleja un sentir y una evidencia muy de actualidad. Luci apaleara por su marido, desea permanecer a su lado. Pepi y Bom, al final están libres, sin pareja, pero se sienten solas, su futuro afectivo es impreciso.

En la vida real, tras los avances conseguidos por la mujer (emancipación, libertad, poder de decisión, etc.), alentados por una generación que es la mía, las descendientes de aquellas mujeres gozan hoy de una des-envoltura, de una expresividad más directa de sentimientos, también en sus usos amorosos y sexuales, frente al recato, modestia, pasividad exigidas a las mujeres durante muchas décadas atrás. Y de la misma manera se rompe con los roles impuestos tradicionalmente al hombre. Pero, incluso así, parece difícil conciliar unas relaciones de complicidad entre las parejas. Más que lucha y competitividad entre hombre y mujer, las mujeres lo que necesitan es la complicidad del hombre, marido o compañero.

En definitiva, esta última reflexión que conecta una época y otra intenta al menos comprender lo que se ha ganado y lo que ha quedado en una simple anécdota ocurrente. Asimismo, valdría meditar sobre las fatales consecuencias hacia las que derivaron determinadas prácticas como el consumo de droga o la libertad sexual sin ninguna prevención. Estas y otras cuestiones son fruto hoy de amplios estudios y debates sobre nuevos comportamientos sexuales, sentimentales, matrimoniales.

Cultura kitsch, arte, lenguaje, conciertos, comportamientos sexuales y diversiones van por el mismo camino. Incluso así, irrespetuoso y desenfrenado, este film contribuyó por su popularidad a la inauguración de la demanda de una mayor libertad sexual. Se abre la posibilidad de otras relaciones amorosas, sin complejos y con humor. Entre tópicos exagerados, bromas y mucho kitsch, la importancia de estas imágenes, músicas... fue tal porque tuvo una enorme incidencia en toda una generación.

Conclusiones

Aunque la combinación de las artes — arte en mayúsculas y cultura popular — no es nueva, esta tendencia se acusa desde la llamada postmodernidad. En este contexto se sitúa y analiza el film. Se observa que esta película es ejemplo pionero y contribuye a la misma tendencia posmoderna de contaminación de las distintas formas artísticas.

Se comprueba que los comportamientos sexuales transgresores, manifiestos en el

film y que se detallan en este estudio, entrevén un reflejo del espíritu libertario de una época y que ha tenido repercusiones sociales, como la demanda juvenil de una mayor libertad sexual.

Se concluye que los dos aspectos de construcción del film — imagen audiovisual y el argumento — coinciden en sus exageraciones y transgresiones. Ambos tienen sentido en una postura de irreverencias que desbata cualquier fórmula convencional.

Referencias

Almodóvar, P. (1980). (director) *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. [película]. España: Figaro Films.

Castilla, A. (2009, junio 20). El Rincón de Babelia: Colgado de uno de sus cuadros. *El País*, Babelia, 3.

Costus (1981). *El Chochonismo Ilustrado*, {catálogo}, Madrid: Ediciones y Distribuciones S.A.

Costus (1992). *Clausura*, catálogo, Madrid, Cádiz: Comunidad de Madrid y Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz.

Difrancesco, M. (2009, enero 1). *Pepi, Luci, Bom, and Dark Habits: Lesbian "Families" in the Films of Pedro Almodovar*. *Journal of Lesbian, Studies*, 13, 1, 49-58.

Erber, K. A. (1998). *Pepi Luci, Bom and other girls on the heap*. Extraído el 28 de enero de 2011 desde <http://www.almodovarlandia.com/almodovarlandia/movies/filmpepilucibom.htm>

García, E. C., Sánchez, S., Marcos, M. de M. y Urrero, G. (2006). *La cultura de la imagen*. Madrid: Editorial Fragua.

García de León, M. A. y Maldonado, T. (1989). *Pedro Almodóvar o la España cañí*. Sociología y

crítica cinematográfica, Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, Aula de Cultura.

Cruz, J. (2005, primavera). *Amores que matan: Dulce Chacón, Iciar Bollain, y la violencia de género*. *Letras Hispánicas*, 2, 68. Extraído el 28 de enero de 2011 desde <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol2/vol2index.htm>

Markus, S. (2001). *La poética de Pedro Almodóvar*, Barcelona: Littera Books.

Navarrete-Galiano, R. (2010-2011, noviembre-enero). *Almodóvar: conceptualización de la pintura en los Fotogramas. Razón y Palabra*, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, 74. Extraído el 2 de marzo de 2011 desde <http://www.razonypalabra.org.mx>

Ortiz, A. y Piqueras, M. J. (2003). *La pintura en el cine*. Madrid: Paidós.

Ramírez, J.A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.

Rivas, Ros (2006, noviembre 17). *La movida en 200 actos y tres meses*. *El País*. Extraído el 7 de enero de 2011 desde http://www.elpais.com/articulo/madrid/movida/200/actos/meses/elpepietpmad/20061117elpmad_16/Tes

Rodríguez González, C. (2010). La recreación del andrógino y sus representaciones en el arte y los mass media – un estudio etnográfico sobre los roles de género, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Tesis doctoral dirigida por D. Francisco García García en 2009. Extraído el 30 de marzo de 2011 desde <http://eprints.ucm.es/10764/>

Sánchez, M. y Ángulo, J. (2000, noviembre). Almodóvar, Pepi, Luci y Bon cumple 20 años. *Revista Cinemanía*, 62, 130-134.

Seguin, J-C (2009). Almodóvar o la deriva de los cuerpos, Vergara [Murcia]: Tres Fronteras.

Polimeni, C. (2004). Pedro Almodóvar y el kitsch español, Madrid: Campo de Ideas.

Vidal, N. (1988). El Cine de Pedro Almodóvar. Madrid: Instituto de Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura.

VVAA (comisaria, Blanca Sánchez Berciano; fotografías, Antonio Bueno... et al.), (2007). La movida {catálogo}. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid.

VVAA (comisarios, María Escribano, Iván López Manuera, Juan Pablo Wert) (2009). Los esquizos de Madrid: figuración madrileña de los 70, {catálogo}, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Cita de este artículo

ARROYO FERNÁNDEZ, M.D. (2011) Pepi, Luci, Bom... Transgresión sexual y cultura popular. *Revista Icono14 [en línea] 1 de octubre de 2011, Año 9, Vol. Especial*, pp. 256-274. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>

NOTAS

ⁱ 20 años después, la revista *Cinemanía* (Sánchez y Ángulo 2000) publica en ocasión del aniversario un artículo en forma de entrevista. En cita concertada, Almodóvar y las tres protagonistas (Carmen Maura, Olvido Alaska, Mercedes Guillamón) rememoran anécdotas del rodaje de este su primer film en 16 mm, que se convirtió en mito cultural de una época.

ⁱⁱ Esta cita da cuenta de la magnitud y multidisciplinariedad de los actos sobre la *Movida* que organizó la Comunidad y Ayuntamiento de Madrid, cuya comisaria fue Blanca Sánchez.

ⁱⁱⁱ En los comienzos de la década de los ochenta los participantes de la película no eran conocidos, salvo Carmen Maura que fue la que apoyó la iniciativa de la película, junto a Félix Rotaeta; su entrega, igual que ocurrió con el resto de amigos, fue por pura y altruista amistad.

^{iv} El origen del guión parece ser un encargo de fotonovela de la revista *Star*. No conforme Almodóvar con seguir un estilo y pautas marcadas para su publicación, la fotonovela inicial se convirtió en su primer guión. Inicialmente era un corto de 4 minutos pero acabó por convertirse en un largometraje. (Vidal 1988, 20).

^v Entregado a su pintura, en junio de 2009 realiza una exposición monográfica “27 papeles, dos cajas y 3 aluminios” en el Espacio Velarde de Madrid.

^{vi} Costus, de costureras, ya que trabajaban a todas horas. Alguno los llamó así como una broma y de ahí nació el nombre del dúo. El grupo, formado por Juan Carreño (Palma de Mallorca, 1955-1989) y Enrique Naya (Cádiz, 1953-1989) que se habían conocido en Cádiz en la Escuela de Artes y Oficios, nace Madrid en 1977 y se acaba con la muerte de ambos en 1989.

^{vii} Expuestos en la Galería Fernando Vijande de Madrid El 13 de Octubre de 1981, en una muestra titulada "Chochonismo ilustrado". En ella se presentaron obras pictóricas y dibujos de Juan Carrero de O; Enrique Naya; Fanny (Fabio de Miguel); Alaska; Miguel Ordóñez; Carlos G. Berlanga y Tesa. Las obras que presentó Costus (los dos primeros Juan y Enrique) fueron realizadas entre 1978 y 1981. Con esta exposición se reconoce oficialmente a Costus como los "pintores de la Movida".

^{viii} El cuadro *Sha y Farah* es propiedad de la cantante Alaska – la Bom del film - , el segundo cuadro, el retrato de *Carmen Polo viuda de Franco*, está en la colección ICO.

^{ix} El montaje se hizo a trompicones, rodaje en fines de semana y cuando había algo de dinero y disponibilidad, como recuerdan los protagonistas en su 20 aniversario (Cinemanía, 2000, pp 130-134).

^x Según declaraciones en entrevista a Carmen Maura, a ésta costó pronunciar esta frase ya que consideraba, y así explicó en su momento al mismo Almodóvar, que las mujeres no dicen ese tipo de cosas.