



**V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE**

**ESCENARIOS  
DEL  
CINE HISTÓRICO**



## ESCENARIO DE UN PRESENTE FRENÉTICO: LA MOVIDA MADRILEÑA EN EL CINE

MÓNICA SALCEDO CALVO  
Universidad de Salamanca

### **Resumen**

Este estudio pretende abordar la Movida madrileña, bien como telón de fondo, bien como protagonista de la filmografía española de la década de los 80. El paradigmático contexto de la capital española actúa como espacio donde confluyen las tensiones resultantes de los cambios socioculturales. La Movida madrileña se convierte en la escenografía de un presente que sus propios integrantes advierten como el único tiempo histórico válido, algo que se verá reflejado en la creación artística y la producción cinematográfica. Así, este estudio trata de acercarse al fenómeno de la Movida a través de su representación en el cine, presentándose, a su vez, como fuente documental historiográfica.

**Palabras Clave:** Madrid; Cine; Almodóvar; Movida.

### **Abstract**

This study aims to approach the Movida as a backdrop and also as starring in the Spanish films of the decade of the 80. The paradigmatic context of the Spanish capital acts as a place where tensions resulting from socio-cultural changes appear. The Movida perform as the scenery of a present that their own members play as the only valid historical time, which will be reflected in artistic creation and film production. Thus, this study tries to approach the phenomenon of the Movida madrileña through its representation in films, appearing as well as historiographical documentary source.

**Keywords:** Madrid; Cinema; Almodóvar, Movida.

## INTRODUCCIÓN

Este estudio parte de la concepción del cine como documento legítimo para la investigación historiográfica, no sólo en términos de estudio cinematográfico, sino capaz de ofrecer datos significativos a disímiles ramas del conocimiento. No obstante, hemos de advertir que ninguna producción audiovisual es verídica en su totalidad, sino que cada fotograma implica una postura determinada, siendo tarea del historiador la interpretación científica.

“[...] la producción cinematográfica une los mecanismos de elaboración más eficaces para reflejar la cultura y la contracultura y, por esta doble naturaleza, el cine se convierte en uno de los recursos con mayor capacidad para analizar el contexto social y su evolución histórica. [...] Por una parte, queda implícito el imaginario social del espacio y tiempo en que se realiza la película y, en caso de que sea otro el ambiente en el que transcurre el relato, subyace un nuevo entorno cuya representación estará condicionada en mayor o menor medida por una serie de factores ‘no visibles’ relacionados con el contexto en el que se ha creado la cinta”<sup>215</sup>.

Concretamente, esta disertación pretende centrarse en el fenómeno de la Movida madrileña a través de su aparición en la cinematografía, exponiéndose como el escenario en el que convergen las diversas narrativas propuestas por varios cineastas de la Historia del Cine español. Es interesante, en este sentido, observar la disparidad de miras con respecto a este fenómeno sociocultural; desde la interpretación como un fenómeno arduo de asimilar, como es el caso de la Nueva Comedia Española; hasta las auténticas odas a la modernidad que representan los comienzos de Pedro Almodóvar. El interés de este último por reflejar la realidad en su filmografía y, particularmente, tal acontecimiento en sus inicios, queda puesto de manifiesto en reiteradas ocasiones.

---

<sup>215</sup> RUIZ MUÑOZ, M. J. *El cine olvidado de la Transición española. Historia y memoria del audiovisual independiente en Andalucía*. Editorial Universidad de Sevilla, 2015, p.54.

## EL CINE ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN

En lo que respecta a la esfera del cine español, la muerte de Franco, la transición y el nacimiento de la democracia no implicaron una mejora cinematográfica per se. Tras el cierre de la Academia de Cine durante el franquismo, y en unos años en los que se ansiaba lograr una mayor recaudación, el circuito comercial se caracterizó por la proyección de producciones extranjeras anteriormente vedadas<sup>216</sup>. No obstante, la ley obligaba a proyectar un mínimo de films nacionales, de manera que se produjo un superávit de producciones de ínfima calidad con el único fin de suplir la cuota de pantalla (entre las que se encuentran las etiquetadas como películas “S”). A la manera de dialelo, se producían cientos de películas de pésima calidad para cubrir el mínimo establecido pero, dado su escaso interés y calidad, no recibían subvenciones ni promoción -algo que trataría de frenar la Ley Miró (1984)-.

Más allá de unas condiciones económicas y políticas adversas, el incipiente proceso democrático traería consigo un aperturismo a todos los niveles de la sociedad que se traduciría en la empresa cinematográfica en una creciente permeabilidad temática y estilístico-formal, fomentando la heterogeneidad del cine español. En primer lugar nos encontraríamos con una vía cinematográfica de continuidad con la tradición; muchos de los cineastas de la década de los 80 arrastraban tras de sí una amplia trayectoria precedente, por lo que prosiguieron en la línea de revisionismo de la Guerra Civil, temática política y adaptaciones históricas y literarias. Nos referimos a cineastas como Carlos Saura, Víctor Erice, Mario Camus, Luis García Berlanga o, incluso, la propia Pilar Miró.

No obstante, surgirán en estos años otras vertientes divergentes ligadas al particular contexto español. Sin tratar de ahondar en esta cuestión, cabe resaltar el auge de las ya mencionadas películas del destape como muestra de tal aperturismo tras la muerte de Franco. Por otra parte, la nueva situación política y social traerá consigo un interés exacerbado por la plasmación de la actualidad; el Madrid de finales de los setenta y comienzos de la década venidera ejercerá de escenario de películas muy diversas. Una de las vías más características será la del cine quinquí: películas críticas que reflejan el modo de vida de jóvenes marginales abocados al gamberrismo, dadas las circunstancias socioeconómicas que atraviesa el país; en definitiva, un cine enfocado a mostrar una realidad social sumida en la decadencia.

---

<sup>216</sup> CAPARRÓS LERA, J. M. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona, Anthropos, 1992, p.16.

## MADRID Y LA MOVIDA

Y, en contraposición a esa decadencia, nos encontramos con la aparición de la Movida, del Madrid del cambio de década y de la nueva cultura que se instalaba en el país. Así, de nuevo pueden establecerse diferentes tratamientos en cuanto a la intencionalidad de sus creadores. Por un lado, cabría señalar la particular *Arrebato* (1979), película de Iván Zulueta clave para comprender buena parte de lo que simbolizó el aperturismo de dichos años<sup>217</sup>. Sin embargo, el Madrid de *Arrebato* es un espacio oscuro, vampírico, un Madrid cosmopolita, que, sin embargo, no puede llegar a tratarse como un escenario histórico dada lo personal e intimista del proyecto.

Por otra parte, la “Nueva comedia madrileña”, encabezada por cineastas como Fernando Colomo y Fernando Trueba, reflejo de las nuevas preocupaciones de la vida urbana. Su relación con la Movida fue, en buena parte, tangencial, principalmente debido a que esta era vista como un fenómeno underground que no casaba con la colectividad. Aun así, estas películas enfatizan la presencia de Madrid (por ejemplo, *Ópera prima* -1980- comienza con un plano de la boca del metro, haciendo patente de manera consciente la contextualización del film) e integran algunos de los artistas coetáneos en las historias<sup>218</sup>.

En definitiva, estas comedias ligeras y despreocupadas no terminaban de encajar con el espíritu de la movida madrileña, más bien sus protagonistas suelen ser antiguos “progres” con dificultades de adaptación a la “vida posmoderna” del nuevo Madrid de los 80. Así mismo lo manifestaba Blanca Sánchez: “Era un cine que coincidía con la época y de algún modo la reflejaba, pero que no acababa de pertenecer propiamente a la estética o claves de esa modernidad que con el tiempo ya se iba destiñendo a mediados de los 80”. Y continúa: “Podríamos en realidad decir que el símbolo fundamental de La Movida en la cuestión cinematográfica es quien ya ustedes saben”<sup>219</sup>.

## PEDRO ALMODÓVAR Y LA MOVIDA

Pero, ¿y por qué Almodóvar? Quizá podamos esbozar dos líneas paralelas que respondan a esta cuestión. La primera de ellas sería la clara identificación del cineasta con Madrid,

---

<sup>217</sup> Significativa es, por otra parte, su primera película, verdadero exponente de la llegada del Pop a España: *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969).

<sup>218</sup> La banda sonora de “¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?” (1978) de Fernando Colomo es de Burning, cuyos miembros también actúan en la película y en “Sal Gorda” de Trueba se utilizan canciones de Nacho Cano, Tino Casal y Danza Invisible.

<sup>219</sup> SÁNCHEZ, B. *La movida* (catálogo de exposiciones y actividades). Madrid, Consejería de cultura y deportes, 2007, p.625.

presentándose esta como un auténtico leitmotiv a lo largo de su producción cinematográfica – no será hasta *Todo sobre mi madre* (1999) cuando el director ambiente una película en un lugar ajeno a la capital-. El Madrid de Almodóvar sintetiza en ese espacio una dialéctica tensión entre contrarios: centro y periferia, modernidad y ruina, pasado y futuro, etc.<sup>220</sup>. Así, a propósito del Madrid de Almodóvar, Vicente Molina Foix concluye:

“Almodóvar incorpora a sus envoltorios tradicionales (la comedia musicada, el melodrama) los márgenes de la ciudad y sus pobladores más heterodoxos, con la feliz presciencia de que sus marginados se han convertido en pocos años – los de esa cantada y discutida *movida* madrileña- en héroes o símbolos: *camellos*, *cocainómanos*, *rockeros*, *desviados*; con los cual, una película como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* ha tenido la virtud de ser conjuntamente profética e histórica. El Madrid de Almodóvar es un Madrid soñado, repintado: las siluetas del comic, el color de las españolísimas revistas del corazón, la ambigüedad soez del kabaret germánico de entreguerras, el atrezzo de los años 50, la catadura *fin de siècle* de los años 80”<sup>221</sup>.

Más determinante aún será el hecho de que el director participó activamente en el fenómeno de la Movida, a pesar de no pertenecer al rango generacional que cabría presuponersele. Miguel Trillo ya pone en duda ese carácter juvenil de la movida: “No podemos hablar de generaciones, porque se trata sólo de minorías creativas –Alaska, Bonezzi-, que conviven con la minoría de la generación anterior: Pablo Pérez Mínguez, Almodóvar...”<sup>222</sup>. De hecho, *Pepi, Luci...* fue rodada cuando este contaba con 31 años, una edad que sobrepasaría lo que institucionalmente consideraban ser joven; el “Informe sobre la juventud en España” de 1985 reseñaba un margen de edad entre los 15 y 29 años (es decir, aquellos nacidos entre 1956 y 1965).

Sea como fuere, la participación activa de Almodóvar en la Movida se dejó ver en disímiles facetas; la música a través de la formación musical en conjunto con Fabio McNamara, el alter ego de Patty Diphusa en la columna para *La Luna de Madrid* o la presencia en la noche madrileña son algunos de los ejemplos que corroboran la intensa relación del director con la Movida.

No es de extrañar, entonces, que su producción cinematográfica comprendida en esa franja espacio-temporal esté impregnada del espíritu movidesco y, como tal, sus películas se proyectan como gran exponente internacional de un fenómeno histórico de ruptura. Además,

<sup>220</sup> SEGUIN, J. C. “El espacio-cuerpo en el cine: Pedro Almodóvar o la modificación” en *Almodóvar: el cine como pasión*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, Actas de congreso, 2005, p.233.

<sup>221</sup> Y quisiera resaltar las últimas palabras, pues la transición se vive como un tránsito hacia una nueva época y, por tanto, sus manifestaciones plásticas así serán. Vicente Molina Foix, Dossier *Madrid Madrid Madrid*. Citado en GALLERO, J.L. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Árdora, 1991, p.59.

<sup>222</sup> *Idem*, p.252.

Almodóvar pone de manifiesto que la represión no fue sólo política, sino también cultural y sexual; abogando por la absoluta despolitización (al menos en intencionalidad) y por la libertad en todos sus sentidos<sup>223</sup>. A lo largo de estas páginas, por tanto, trataremos de ahondar en las cuestiones escenográficas de un Madrid netamente moderno a través de la mirada de Pedro Almodóvar.

### **FILMOGRAFÍA DE LA MOVIDA**

Llegados a este punto, cabría matizar que la Movida no fue un fenómeno homogéneo y plano, sino que evolucionó a lo largo de los años hasta tal punto que no existe un consenso unánime en cuanto a su datación y etapas. Y es preciso hacer mención a este matiz porque en la filmografía de Almodóvar puede observarse de manera muy clara dos etapas plenamente diferenciadas: una primera fase underground, que abarcaría hasta 1982, y la posterior comercialización –que podríamos datar hasta 1986/1987, momento en que coinciden los teóricos que la Movida sucumbió-. Si nos aferramos a las películas estrenadas en los años que podrían pertenecer a la Movida, estaríamos hablando de la filmografía que se extiende entre *Pepi, Luci... y La ley del deseo* (1987).

En este sentido, la finalidad narrativa del director y el tratamiento escenográfico de la Movida madrileña va a divergir entre dichas producciones; el desgaste de mediados de los ochenta queda patente en *La ley del deseo* a pesar de ser, para algunas personalidades que vivieron la Movida desde dentro, un fiel reflejo del Madrid que vivieron en primera persona.

“Cuando pienso en aquel verano de Madrid recuerdo siempre una película de Almodóvar (para mí la mejor) que se rodó un verano –el del 84, creo- y que tiene como fondo (prescindiendo del tema) la seducción del verano, su música, su hedonismo, su descarado afán de transgresión y libertad, plasmado quizás más simbólicamente en la escena célebre en que los barrenderos que riegan por la noche echan un fortísimo chorro de agua a aquel transexual que interpretaba Carmen Maura, espléndida, que recibía la ducha, en el sabroso calor nocturno, como una eyaculación libertadora y jubilosa... El verano era exactamente así: terrazas brillantes por la Castellana (entre Colón y Cibeles, sobre todo) donde circulaba la cocaína, la extravagancia y el afán de amistad, por lo menos hasta la siguiente madrugada... Ése es el verano que se ve al fondo –pero nítidamente- en *La ley del deseo*”<sup>224</sup>.

<sup>223</sup> DÍEZ DE BALDEÓN, A. “Pedro Almodóvar y la ‘Movida madrileña’. El nuevo estereotipo español en la industria cultural mediática de la transición” en *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, Madrid, CSIC, 2009, p.37.

<sup>224</sup> VILLENA, L.A de. *Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*. Barcelona, Planeta, 1999, p.100.

Si reparamos en el film, podemos ver cómo la cultura de las drogas, la música -en la banda sonora se incluye una canción cantada por el propio Almodóvar y Fabio McNamara-, los bares y la fiesta tienen un importante papel de ambientación narrativa, pero aparecen más como un telón de fondo que como un “personaje” de la película. No existe, por tanto, un deseo explícito de retratar la Movida cuanto una contextualización de la historia. Esta hipótesis se corrobora cuando advertimos la trascendental presencia de Edward Hopper como inspiración de la ambientación del film.

“Espero que a Edward Hopper le guste cómo Ángel Luis Fernández ha fotografiado Madrid. A *La ley del deseo* le va bien la luz cegadora del verano (y sus sombras). También le va el calor; el brillo del sudor y la atmósfera asfixiante del bochorno veraniego. He querido que Madrid sea el recipiente de todas las historias que forman el carrusel de pasiones de *La ley del deseo*. En verano, Madrid cambia de piel, regenera la vieja superficie. Durante el rodaje era difícil evitar los andamios y las grandes lonas de plástico cubriendo calles enteras. Lejos de huir de esa apariencia maltrecha, la he integrado y aprovechado para la película. Madrid es una ciudad vieja y experta, pero llena de vida. Ese deterioro cuya restauración parece interminable representa las ganas de vivir de esta ciudad. Como mis personajes, Madrid es un espacio gastado al que no le basta para tener un pasado porque el futuro le sigue excitando”<sup>225</sup>.

Me parece interesante resaltar esa idea que “espacio gastado” que menciona el propio Almodóvar al hablar del Madrid de *La ley del deseo*, pues resulta ciertamente ilustrativo para reparar en ese aire de desinterés por la “ideología” de la Movida. No obstante, retrocediendo en su filmografía, advertimos que este desencanto no aparece por primera vez en dicha película, sino que puede apreciarse previamente.

Quizá el ejemplo más rutilante de tal actitud lo encontremos en *Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). En unos años en que la Movida se encuentra en pleno auge e internacionalización, Almodóvar presenta una película en la que no se atisba un solo ápice de fiesta, diversión o modernidad. El que se alza como uno de sus films más críticos socialmente, retrata las condiciones precarias que sufren las familias de la periferia madrileña, incidiendo en la situación de la mujer y la pobreza (aspectos que se ven reforzados por la fotografía y ambientación del film). Del mismo modo, la escenografía de la película –con un importante peso de los elementos de *atrezzo*– ponen de manifiesto un choque de clases sociales que traspasa al ámbito de lo cultural: mientras que la burguesía cuenta con espacios minimalistas y cuadros

---

<sup>225</sup> ALMODÓVAR, P. “Madrid-El Verano”, recogido en STRAUSS, F. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Barcelona, Akal, 2000, p.70.

del Informalismo español, la clase trabajadora se caracteriza por una integración del imaginario popular y la nueva cultura de masas en una confrontación propia del Kitsch.

No entraremos a analizar películas como *Entre tinieblas* (1983) o *Matador* (1986), dado el carácter introspectivo de sus historias, siendo los dos ejemplos mencionados los que evidencian en mayor medida esa separación del ideario de la Movida madrileña. Así, creo interesante resaltar el término de desencanto, pues conecta de manera directa con el interesante análisis de la sociedad española del momento –y, por ende, la producción artística y cultural– que desarrolla Teresa M. Vilarós<sup>226</sup>. Desencanto, por otra parte, que se sucede al sentimiento de euforia propio de los años de la Transición, de la Movida underground.

### **ESCENARIOS DE LA “PRIMERA MOVIDA”**

La representación de la Movida vendría dada, entonces, por sus dos primeros largometrajes, ambos anteriores a 1982. En el caso de *Pepi, Luci... el reflejo de la Movida* es evidente, dado que el cineasta no contaba con más medios que la ayuda de sus propios amigos – todos ellos muy insertos en el Madrid de esos años–. Lo mismo ocurre en *Laberinto de pasiones*, aunque en dicho film ya puede advertirse un incremento de los recursos, a la par que una conciencia de representación: “Cuando escribí el guion de *Laberinto de pasiones*, mi deseo era demostrar que Madrid era la primera ciudad del mundo, una ciudad donde acudía todo tipo de gente y donde podía pasar de todo”. Y sigue:

“*Laberinto de pasiones* se rodó en los años dorados de la movida, entre 1977 y 1983, y en ella aparecen prácticamente todos los protagonistas de este movimiento, pintores, músicos que tuvieron mucho éxito en los años que siguieron al rodaje. Los personajes clave del momento intervienen en la historia de manera transversal, lo que proporciona a la película un interés local, al margen de todo juicio estrictamente cinematográfico y en la España actual, este aspecto ha conservado una fuerza emblemática”<sup>227</sup>.

Ambas películas pueden ser consideradas auténticos docudramas; subyace en ellas un ferviente interés por reflejar el *modus vivendi* de un colectivo muy particular, sus formas de vida, de vestir, socializar y sus manifestaciones plásticas. “En los 70 y 80 las modas llevan el sello de la marginalidad y son indicativas de un nuevo cambio de rumbo, creando subculturas

---

<sup>226</sup> VILARÓS, T. M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición política*. Madrid, Siglo veintiuno editores, 1998.

<sup>227</sup> STRAUSS, *Op. Cit.*, pp.34-35.

o modas culturales que mantienen signos o elementos comunes”<sup>228</sup>. La música, la jerga, el incremento de las drogas o el vestuario<sup>229</sup> juegan un papel trascendental en su relación con la escenografía cinematográfica.

Además, cabría resaltar la amalgama referencial y estética que confluye en el Madrid de finales de los 70 y comienzos de la década venidera. El punk inglés, el Glam Rock y el Pop norteamericano tendrán un importante papel a la hora de dotar de una estética a las primeras películas de Almodóvar. *Pepi, Luci...* por ejemplo, destaca por el fuerte componente punk –en el sentido de transgresión y ruptura de la norma-, pero su estética es netamente pop. No tenemos más que pensar en la inclusión de cómics, pequeñas figuras y pósteres de superhéroes americanos como Superman o Wonderwoman en la casa de Pepi. También el kitsch –muy en sintonía con la tendencia narrativa del Camp- está presente, sobre todo en *Laberinto de pasiones* (pensemos en la secuencia de la tienda de lámparas)<sup>230</sup>.

Ambos films se presentan al historiador como interesantes continentes ricos en cuanto a documentación histórica de los años de transición. El comienzo de *Laberinto de pasiones* es, en este sentido, toda una declaración de intenciones: la secuencia se abre con un plano cenital que, paulatinamente, va incorporándose en la escena; el espacio no es otro sino el Rastro de Madrid, espacio de encuentro por excelencia de los jóvenes músicos, artistas, dibujantes de cómic y editores de fanzines que realizan el tránsito entre la contracultura underground entre los años 1977 y 1979.

Los espacios más recurrentes serán, sin embargo, los locales de ensayo de incipientes grupos musicales. En *Pepi, Luci...*, por ejemplo, se graba un ensayo del grupo Bomitoni (compuesto por los verdaderos integrantes de Kaka de Luxe) en el Ateneo del barrio de Prosperidad. Este espacio, de hecho, se trataba de un antiguo colegio cerrado en 1968, que desde 1977 comienza a utilizarse para actividades culturales y se convertirá en otro lugar de intercambio entre músicos y artistas. Varios grupos de la Movida, entre ellos Kaka De Luxe, tuvieron allí su primer local de ensayo, así como distintos artistas plásticos<sup>231</sup>.

De igual modo, las películas ejercen de auténtico catálogo de los clubs y bares de moda en aquellos años, destacando entre todos ellos el Rock-Ola. Será en *Laberinto de pasiones*

<sup>228</sup> RÍOS LONGARES, C. J. *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones* (Prólogo de Moncho Alpuente). Alicante, Agua Clara, 2001, p.18.

<sup>229</sup> “Efectivamente, la ropa es muy importante, no sólo para los personajes sino para definir las bases estéticas de la película. Me gusta mucho elegir una especie de uniforme para los personajes; les da cierto aire mítico, los hace casi abstractos y más universales”. STRAUSS, *Op. Cit.*, p.43.

<sup>230</sup> VIDAL, N. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona, Destino, 2000, p.60.

<sup>231</sup> También Fernando Colomo rodaría allí fragmentos de *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978).

donde encontremos una secuencia en la que el propio Almodóvar, junto con McNamara canta uno de sus temas. Más interesante será el momento en que el grupo *Ellos* –compuesto por los integrantes de Radio Futura- se encuentra en el camerino. Al fondo, un cuadro de Las Costus y, en las paredes, pósteres de Radio Futura resaltan esa interacción entre realidad y ficción que caracteriza a la película<sup>232</sup>.

Dicha imbricación entre la exégesis fílmica y la realidad también queda patenta en una secuencia de *Laberinto de pasiones* rodada en el plató del estudio fotográfico de Pablo Pérez Mínguez, punto de encuentro habitual en aquellos años. La escena recoge el momento en que ruedan una fotonovela con McNamara como protagonista –posteriormente, esas fotografías ilustrarían una historia de Patty Diphusa-. El estudio del fotógrafo, por su parte, queda recogido en varios testimonios de la época, así como en crónicas tales como la de Luis Antonio de Villena (ofrece una descripción detallada de la casa en las páginas 56-57), poniendo de manifiesto la veracidad de la narración almodovariana en cuanto a la escenografía de sus películas:

“En el fondo, era como un club. Pero en vez de reunirnos solamente para tomar copas, eran copas, drogas, intimidad, fotografía, ahora me desnudo yo, ahora te desnudo a ti... A las nueve de la noche, Fabio de Miguel empezaba a lanzar pesetas contra los cristales para que le abriera. Cada vez venía un grupo diferente. Un día se metía Guillermo Pérez Villalta a pintar, y al día siguiente aparecía toda la troupe de *Laberinto de pasiones* a rodar”<sup>233</sup>.

La mención a Pérez Villalta es, en este caso, oportuna y, de nuevo Villena completa la descripción: “[...] Pérez Villalta, el gran pintor de Tarifa –siempre me han gustado sus cuadros-, había pintado al fresco, con motivos a medias griegos y a medias posmodernos, muchas de las paredes de la casa/estudio de PPM”<sup>234</sup>. Ese fresco no es otro sino el que aparece en la habitación de Sexilia y que Antonio Holguín ha catalogado con el nombre de *La Capilla Sixtina de la modernidad*, tratándose de una clara trasposición de las inquietudes personales de la protagonista –y que, por otra parte, eleva a la categoría de Pintura de Historia un tema trivial, algo propio del arte posmoderno de la España posfranquista-<sup>235</sup>.

<sup>232</sup> Esta relación entre músicos, arte y la Movida es especialmente ejemplar en el caso de Radio Futura pues, como recuerda Diego A. Manrique, cuando la banda se forma hacia 1979, algunos de sus miembros habían pasado más tiempo en la facultad de filosofía y galerías de arte como Buades que en los locales de ensayo. Santiago Auserón realizó su doctorado en la Université Paris VIII (1977-1978), bajo la dirección de Gilles Deleuze y, antes de formar Radio Futura, ejercía la crítica de arte y de música en un colectivo llamado *Corazones Automáticos*.

<sup>233</sup> GALLERO, *Op. Cit.*, p.86.

<sup>234</sup> VILLENA, *Op. Cit.*, p.57.

<sup>235</sup> HOLGUÍN, A. *Pedro Almodóvar*. Madrid, Cátedra, 1994, p.350. Por otra parte, de la trascendencia de Guillermo Pérez Villalta como uno de los pintores más representativos de la Movida madrileña nos da muestra el hecho de que éste fuera uno de los escasos artistas escogidos por las instituciones españolas oficiales con motivo

En la misma película también aparece la obra de la fotógrafa Ouka Lele, de igual manera que integra como *atrezzo* obras de pintores de la Nueva Figuración Madrileña –tan próximos al director- como Sigfrido Martín Begué. Pero, tratando de exponer un último ejemplo ilustrativo al respecto, quedaría hacer mención a varias secuencias de *Pepi, Luci...* rodadas en casa de Las Costus. El propio Martín Begué verbaliza lo que Almodóvar capta en la pantalla: que la casa de los pintores es “el equivalente a la Factory de Warhol. Tenían las puertas abiertas. Mientras ellos pintaban, todo el mundo hacía de todo [...] Además estaba Fabio, con el que formaban una especie de trinidad”<sup>236</sup>.

Quizá lo más llamativo sea de nuevo esa dialéctica entre ficción y realidad, captada en la secuencia en que Pepi llega a casa de los pintores y se pasea mirando las obras que estos están realizando. Dichas piezas serán las que conformarían un año después la exposición *El Chochonismo ilustrado* (1981), donde quedan inmortalizados los principios del Posmodernismo español. La película, a través de un travelling, nos ofrece una panorámica de las obras de los artistas y, de nuevo, la literatura evidencia ese deseo de veracidad:

“Las Kostus tenían en su casa –en aquella de entonces, un piso grande y muy destartado- presidiéndolo todo un cuadro enorme, una imagen agigantada –pero no hiperrealista, *pop* si acaso- de la mujer de Franco, la antaño famosa arpa, con guantes y sombrero, haciendo ese saludín cursi y de vaivén que hacen a la plebe, en plan señoras monísimas y cándidas, todas las princesas y primeras damas de este mundo tonto. [...] Era como si el pintor (o los pintores) admirasen de lejos –en plan petarda- a la Señora de Meirás, y al tiempo no tuvieran más remedio que troncharse de ella a carcajadas por resultar tan paleta, tan tonta, tan mala pécora –pensaba yo- que ni siquiera el *kitsch* la podía salvar. Y no me gustó ver ese cuadro, tan enorme, nada más entrar. No me gustó porque soy hijo de antifranquistas, aunque supiera –naturalmente- que aquello no era del todo serio, sino un emblema universal del *cutre de lux*: universo de la desvalorización, el oropel del vencido, las galas imposibles de la última fiesta del Imperio”<sup>237</sup>.

---

del Europalia 85, concretamente para decorar la fachada del Palacio de Bellas Artes de Bruselas –realizando tres desnudos-. Y critica precisamente ese olvido una carta al director, que dice así: “[...]sepan que los belgas tendremos la oportunidad de conocer el panorama un poco más allá de lo que las instancias oficiales nos habrían permitido, si bien de una manera puntual y descontextualizada, gracias a las iniciativas tomadas independientemente por una serie de importantes galerías belgas que han sabido suplir con su interés el injusto olvido con que los organizadores han pagado un arte que ha convertido a España en uno de los puntos calientes de la vanguardia artística europea en estos últimos tiempos...”. Denis Gluckmann, “España y Europalia 85”, en *El País*, 27 de septiembre, 1985.

Disponible online: [http://elpais.com/diario/1985/09/27/opinion/496620001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/09/27/opinion/496620001_850215.html) (Consultado 19-8-2016). Aún más, cuando se rodó *Laberinto de pasiones*, acababa de participar en la exposición colectiva “New images from Spain” en el Museo Guggenheim de Nueva York. El título que le encabeza es el siguiente: “Post-modern painting: Pérez Villalta”. Catálogo de la exposición disponible en el siguiente enlace:

<https://archive.org/stream/newimagesfromspa00ro#page/30/mode/2up>

<sup>236</sup> GALLERO, *Op. Cit.*, p.152.

<sup>237</sup> VILLENA, *Op. Cit.*, pp.34-35.

“Madrid es la punta de lanza, Almodóvar el rey”, decía Borja Casani<sup>238</sup>. Quizá porque la ciudad fue el escenario en el que germinó el nuevo devenir de la sociedad española; libre, moderna y utópica, que años después vería insatisfechos sus ideales. Y Almodóvar quizá fue el cronista que supo elaborar dar vida a una ficción... o ficcionar una forma de vivir.

---

<sup>238</sup> GALLERO, *Op. Cit.* p.45.