

ALMODÓVAR Y LA MOVIDA: *PATTY DIPHUSA*, UNA OBRA DE JUVENTUD DESCONOCIDA.

ANNE LENQUETTE
Université de Lille III

*Patty Diphusa y otros textos*¹ nació en 1991 a raíz de una iniciativa del escritor Jorge Herralde. Éste decidió reunir un popurrí de artículos escritos por el joven Pedro Almodóvar en la revista *La Luna* entre 1983 y 1984². Entre estos artículos destacaba un texto epónimo en que se recogían las crónicas más o menos regulares publicadas por Almodóvar durante aquella época: *Patty Diphusa*. Según lo afirma el propio Almodóvar en el prólogo, la protagonista

¹ Almodóvar, Pedro, *Patty Diphusa y otros textos*, Madrid, Ed. Anagrama, col. Contraseñas, 1991, 179 pp.

² Para más datos sobre la revista *La Luna* y el periodo de la Movida, léase: AA.VV., *Madrid años 80*, ed. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, s.f., 444 pp.

Bessiere, Bernard, «Madrid, acteur et témoin des mutations d'une époque» (cap. 8), in *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, pp. 191-254.

Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*, ed. Árdora, Madrid, 1991, 416 pp.

Ingenschay, Dieter, «Movida et la fin de la discussion du passé», *Le roman espagnol face à l'histoire*, ed. ENS, Fontenay-aux-roses, 1996, pp. 149-167.

Imbert, Gérard, «Mythologies nocturnes: la ville comme parcours» (le Madrid de la movida), *Les mythologies hispaniques dans la seconde moitié du xxème siècle*, ed. Université de Dijon, Dijon, 1986, pp. 307-318.

Lenquette, Anne, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne post-franquiste*, ed. L'Hamattan, Paris, 1999, 359 pp.

Tono Martínez, José, «Viva La Luna!», *Madrid. La décennie prodigeuse*, ed. Autrement, Paris, 1987, pp. 194-196.

Vilarós, María Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1998. 285 pp.

de este libro «resulta al menos para mí, muy representativa de la década pasada, la de los ochenta»³. Puede uno preguntarse en qué medida y por qué la encarna. De hecho, dos temas convierten la obra en una metáfora de la época de la Movida: el tema del exceso y el tema del movimiento.

1. DESPROPORCIÓN: EL MITO DEL EXCESO

1.1. *El mito de la mujer superior: extremos físicos*

Patty encarna una raza de mujer legendaria, a medio camino entre dos mujeres, la mítica Wonderwoman⁴ y la mitológica Io⁵ (Yo en el texto). Si bien se puede ver a la protagonista como un tópico invertido de Supermán y del superhombre, ella desempeña también a la perfección un papel de mujer fatal. Ya, desde el principio, su autodescripción la sitúa entre las mujeres liberadas e incluso libertinas. Al principio, no despierta las sospechas del lector. Ahora bien, muy rápidamente, ya desde los capítulos 3 y 4, deja malparados los lugares comunes a través de dos funciones vitales: dormir y copular. Peca por falta por un lado y por sobra por otro pero, en ambos casos, evacúa una demasía de vitalidad. A partir de allí, Patty se convierte ante el lector y ante sí misma en un ser híbrido con apariencia humana y capacidades sobre humanas:

(...) y aunque es MUY DIVINA también tiene algo de HUMANA (...) (p. 64).

Esta duplicidad es, en realidad, canónica en todos los personajes de temple excepcional:

El héroe dotado con poderes superiores a los del hombre común es una constante de la imaginación popular, desde Hércules a Sigfrido, desde Orlando a Pantagruel y a Peter

³ Almodóvar, Pedro, *Patty Diphusa y otros textos*, p. 7.

⁴ Heroína de cómics creada en América en 1941, es decir inmediatamente después del nacimiento de Superman (1938) y de Batman (1939).

⁵ La joven princesa Io fue transformada por Júpiter en ternera. Éste intentó de este modo ocultar a su esposa celosa Juno su relación con Io. Consciente del engaño, Juno mandó al monstruo de cien ojos Argos vigilar a Io día y noche. Mercurio, el mensajero de los dioses, consiguió matar al monstruo y liberar a la mujer a petición de Júpiter. Sin embargo, Io no escapó a la vindicta de su rival que la condenó a no dormir nunca persiguiéndola con un tábano.

Pan. A veces, las virtudes del héroe se humanizan, y sus poderes, más que sobrenaturales, constituyen la más alta realización de un poder natural (...)»⁶.

Esta cita supone dos observaciones: en primer lugar, los héroes son siempre hombres y en segundo lugar, los poderes sobrenaturales de los que se trata son aquí meras funciones naturales. No obstante, éstas resultan tan exacerbadas que dotan al personaje de un aura suprahumana. Ante todo, la heroína pone un celo nada común en satisfacer dos funciones vitales y primigenias: la alimentación y la fornicación.

Apenas nacida, le toca un apetito feroz que la eleva a la categoría de aquellos personajes desmedidos inventados por Rabelais como Gargantua o Pantagruel.

Ya no soy la que era; porque antes, recién nacida quiero decir, desayunaba moscatel con pepinillos en vinagre y tigretones y me quedaba tan pancha (p. 59).

A la inversa, adquiere con la edad la capacidad de quedarse varios días sin comer (p. 65) como si su excepcional constitución la eximiera de la dependencia de los alimentos terrenales. Sus aptitudes inigualables van más allá. El terreno amoroso le permite también explotar sus posibilidades. Para el amor, es una mujer superdotada y multiorgásmica:

Todavía no habíamos llegado a nuestro tercer orgasmo cuando alguien llamó a la puerta (p. 32).

Colecciona a los hombres como trofeos de caza y no duda en incurrir en la autosatisfacción:

(...) hice un pequeño balance de mi noche. Seis polvos, cuatro hombres, todos ellos locos por mí (p. 34).

Ocho hombres intervendrán en sus memorias. De los cuales siete tendrán relaciones sexuales con la protagonista: los dos violadores, los dos homosexuales, el novio de Ana Conda, el travestí Juan Félix y el burguesito Pepón. Sólo uno entablará con ella una relación platónica: el taxista.

Si Patty puede pasar de un hombre a otro y de un lugar a otro

⁶ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, «El mito de Superman», ed. Tusquets, 1995, p. 226.

con una facilidad desconcertante es porque vaga infatigablemente por la ciudad y porque nunca duerme. Desde el principio, el lector toma esta extraña confesión por una ocurrencia. No obstante, capta muy pronto la veracidad de semejante afirmación pues, no sólo la protagonista repite a cuantos quieran hacerle caso que nunca duerme, sino que además su vida se supedita a esta condición. De allí un perpetuo movimiento que la obliga a ocuparse en general, y a ocuparse de amar en particular:

(...) pero no nos va a quedar más remedio que follar porque yo nunca duermo. Aunque necesite ternura (p. 61).

En cuanto a la feminidad de la protagonista, es muy relativa. Se consigue calcando una estereotipia fundamentalmente masculina: la potencia sexual, signo convencional de virilidad y la resistencia física (en especial la resistencia al sueño), signo patente de fuerza.

1.2 *Mayúsculas: un extremo topográfico*

Este exceso de vitalidad se materializará en el texto con un gigantismo tipográfico. Aquellas palabras de dimensiones exageradas, a la medida del personaje hiperbólico que las pronuncia, tienen la particularidad de estar presentes en el texto desde el principio hasta el final (salvo en el último capítulo) y, en el caso de algunas palabras, de reiterarse como leitmotives. A través de éstas, queda claro que Patty tiene un afecto desproporcionado, en comparación con la norma, que se manifiesta en sus estados de ánimo ciclotímicos.

No se atribuyen mayúsculas al azar. Diferentes categorías léxicas gozan del favor del autor. Peses a ellos, el uso de la mayúscula cobrará un sentido para cada una de estas categorías. Para empezar, la proliferación de términos con mayúsculas en relación con la primera persona (*yo/mí/una/me/conmigo/Patty Diphusa/sí misma*) delata el «ego» desmedido de la protagonista. Ella hace alarde de un egocentrismo que, lejos de ser amor de sí o engreimiento, expresa su alegría de vivir y su irrisión frente a sí misma. Al asentar su presencia en cada momento, incluso en las situaciones que más se le escapan, ella participa en la teatralización de un yo que pone constantemente en escena y, gracias a dicha teatralización, el autor toma sus distancias y se burla de un género —el relato folletinesco— en que impera el protagonista-héroe. Para colmo, este egoís-

mo de un personaje que recuerda sin parar su existencia y presencia narrativas encuentra libre cauce en situaciones de poca gloria. Las satisfacciones y los sinsabores eróticos y amorosos son sus hazañas cotidianas. Por lo tanto podemos apuntar un campo lexical altamente connotado en este sentido⁷. Si nos situamos en este contexto, nos parece plausible sugerir que la mayúscula confiere a este vocabulario un valor aumentativo en conformidad con el natural de la protagonista pero sirve también para provocar al lector en una España que apenas acababa de entrar en la era del «destape». Esta distanciaci3n pasa tambi3n por una irrisi3n lingüística, en particular por lo que respecta a los t3picos de todo tipo. El hecho de utilizar una tipografía especial para pseudo-sentencias que pertenecen al 3mbito de la novela rosa llama la atenci3n del lector pero le hace tambi3n tomar conciencia del 3nfasis artificial y, por consiguiente de la potencial comicidad de semejantes frases, tipo clich3s de alguna colecci3n rosa. Los ejemplos apuntados lo muestran obviamente: «un juguete en manos del destino», «no puedes vivir sin mí», «serena belleza y elegancia», «la intensidad de mi mon3logo» o «el cuerpo de una diosa del sexo». Se pueden oponer a estas expresiones voluntariamente rimbombantes expresiones triviales en que prevalece el temperamento mordaz de Patty: «haber echado la pastilla», «por ah3 te pudras» o «cerdas gemelas». La irrisi3n y la distanciaci3n brotarán a partir del choque entre ambos niveles de lenguaje. Es como si el nivel «bajo» contagiara y al mismo tiempo invalidara el nivel «alto». Sea como sea, el autor, a riesgo de mezclar géneros y de producir nuevos sentidos, recurre a los diferentes estratos de la tect3nica del lenguaje. Aún m3s sorprendente resulta la puesta en evidencia tipogr3fica de palabras vacías: «nada», «mucho», «algo», «menos», «bien», «as3» o «alguien». El autor aplica al pie de la letra el precepto segun el cual «el lenguaje es una convenci3n» (cap. 5) hueca. *Al contrario*, las palabras m3s insignificantes pueden cobrar un sentido. El grafismo gigante de palabras tan nimias sirve para instaurar, por una parte, una convenci3n de lectura en que se anula la jerarquía habitual de las palabras y que establece una paridad entre ellas y para generar, por otra parte, un tipo particular de lectura cuyo ritmo viene de palabras con valor de

⁷ Entre las palabras con mayúsculas aparecen en desorden: enamorada, bomba, clitoris, rabo, follar, pechos, placer, cuerpo, sex simbol, tilín, glande, corazón, vibrando, poros, sensible, excito, deseos, húmeda, chirra, lengua, coño, acostarme, mejor polvo de la noche, polvo de la reconciliaci3n, polvo tipo rápido.

escansión. Los clímax ya no están donde el lector los presiente o quiere verlos, sino donde el autor los ha puesto. Éste procura surtir efectos a través de la puesta en evidencia inesperada de tal o cual palabra. Así es como cabe leer las numerosas siglas que salpican *Patty Diphusa*: OTAN, MOMA, USA, ETA, DGS y AP. El hecho de que el autor tome partido de evidenciar siglas, es decir no palabras, muestra que éste da una vez más la primacía a lo que no tiene sentido en sí, que insiste en la relatividad y los límites del lenguaje y que, de paso, se burla de las instituciones. Convención, institución, nada de lo establecido y oficial parece escapar a la agudeza de P. Almodóvar. El uso de letras versales como procedimiento tipográfico y narrativo resulta ser una estrategia metalingüística por medio de la cual el autor se esfuerza en poner en tela de juicio, a base de clichés y de trivialidades, el lenguaje.

Gracias a la elección del folletín como modo de expresión, a la presencia masiva de un campo semántico de la sexualidad desenfadada, a la irrisión frente a géneros como el folletín o la novela rosa y al compromiso lúdico con el lenguaje, *Patty Diphusa* «no constituye un nivel independiente que sólo remitiría a sí mismo sino un elemento engendrado en y por un todo. Es un lugar de cristalización ideológica en que se refleja una época y en que la *multitud silenciosa* aprende el discurso que la habla»⁸.

2. UNA RETÓRICA DEL MOVIMIENTO

2.1. *La concatenación de las aventuras: de las luces de la fiesta a la sed de sexo*

Aquella *multitud silenciosa* constituida por los lectores ve, en efecto, los valores de su época restituidos a través de un libro. La celebración del movimiento bajo todas sus formas es uno de estos valores, quizá el principal. Desde este punto de vista, el insomnio crónico y permanente que padece la protagonista facilita las cosas y le permite legitimar su «espaciofagía». Privada de sueño, Patty peregrina por diferentes lugares y se ocupa con todo tipo de actividad para llenar un tiempo demasiado flojo:

⁸ La traducción es nuestra, in Piemme, Jean-Marie, *La propagande inavouée. Approche critique du feuilleton télévisé*, Paris, Union Générale D'Édition, collection 10/18, núm. 1007, 1975, 446 pp.

O es que nadie ha notado que no duermo y que por eso tengo que emplear el tiempo en algo (p. 88).

El insomnio es, pues, la causa de este movimiento perpetuo que la habita. Pero, ¿de dónde viene el insomnio? El último capítulo desvela en parte el enigma al proponernos una misteriosa explicación procedente del autor omnisciente:

Tú no puedes dormir porque para ti el sueño significaría la muerte (p. 91).

La palabra «sueño» remite aquí sin ambigüedad al hecho de dormir. Si el sueño se suele asimilar a la muerte, conforme a los tópicos usuales que hacen de éste una «pequeña muerte» y a la mitología que convierte al Sueño en el hermano de la Muerte, todo parece invitarnos a pensar que remite también, en el contexto moderno de los años 80, a la inercia metafórica que sumió a España en el sueño durante años, o sea, durante el periodo predemocrático. La «muerte» es forzosamente por analogía el «muermo», este estado a medio camino ente aburrimiento y apatía del que fue sacado España en cuanto empezó, a semejanza de la protagonista, a ser presa del bullicio y de la agitación. A partir de allí, Patty sería la encarnación del periodo efervescente de la Movida. Si se pusiera a dormir, dejaría de encarnarlo y sólo podría hacernos pensar en un periodo más sombrío, anterior a la Movida. El caso es que Pedro, el pigmalión de Patty contesta, a la pregunta que se le hace a propósito de la incapacidad de ésta a dormir, lo siguiente:

Tú no lo necesitas, estás llena de vida. El signo de nuestros tiempos es el vértigo, la actividad frenética. Y tú eres una chica típica de nuestro tiempo (p. 92).

El despertar continuo de Patty es la causa de esta necesidad de movimiento. El movimiento perpetuo que la impulsa sin dejarle respiro alguno remeda una huida. Es como si Patty huyera de algo, a lo mejor de un pasado demasiado embarazoso. Patty, enemiga del pasado, se volvería entonces una alegoría de la libertad del pueblo español a raíz del franquismo: un pueblo impaciente por olvidar, voluntariamente amnésico, lleno de esperanzas (como Patty con el taxista) y dispuesto a entregarse en cuerpo y alma a placeres prohibidos y castigados bajo Franco (sexo y droga en particular) y a exorcizar el pasado a base de juergas y de encuentros. Pero la reflexión individual y colectiva acerca de la identidad y que intenta co-

nocerse mejor, asomará esta necesidad: la imperiosa voluntad de cambio. La sucesión de situaciones heteróclitas que jalonan estas memorias traduce una sucesión de cambios de parejas, de lugares, de sexo o de opinión. Además, ya desde las primeras páginas, se nos aparece claramente la filosofía de la protagonista:

¿Hay algo que no resulte aburrido durante media hora seguida? (p. 30).

¿Cómo no ver en estos múltiples sobresaltos la imagen sincrética de una España en vías de reestructuración en la que la palabra «cambio» se convertirá pronto en un sésamo y en una palabra casi imprescindible?

Las fiestas y el sexo fomentarán la Movida, movimiento por antonomasia. Es la razón por la cual *Patty Diphusa* sabe a ambas cosas. De mano, se subraya el papel esencial de las fiestas. La historia de Patty es ante todo la historia de un vagar de fiesta en fiesta. Los artículos que componen el libro nacen simbólicamente de un encuentro en una fiesta entre el director de *La Luna* y Patty, ser de carne y hueso antes que personaje de papel. Esta fiesta fundacional, bajo los auspicios de un Andy Warhol admirativo frente al genio de Patty, es sobre todo el prelude de una retahíla de fiestas. Esta fiesta encuentra una continuación inmediata en la alusión a una isla mítica, feudo de la Fiesta: Ibiza. Viene evocada elípticamente con una sola frase. El interés de la estancia en Ibiza estriba en los clichés que le son asociados. En cambio, las fiestas madrileñas se suceden y no se parecen: una fiesta frustrada en un chalet de Puerta de Hierro, una fiesta de los cuerpos en una discoteca y una fiesta «artificial» (en la medida en que se podrán alcanzar en ella paraísos artificiales) en otra discoteca, el Mac. Sin embargo, el carácter falaz de aquel movimiento incesante, cuya única función es dejar aturdido, provocará una toma de conciencia. El torbellino festivo no servirá sino para disimular una forma de degeneración de la fiesta y del movimiento. Se denuncia la ilusión de autenticidad, el sucedáneo de divertimento completamente fabricados por los revoltosos de la fiesta. De modo que la fiesta parece ahora desposeída de su propia esencia —el movimiento—, ya que todo concurre a fijarla en el instante a través de la fotografía, a captar su reflejo más que su realidad profunda. Dicho de otro modo, la fiesta se reduce a un simulacro de fiesta, es vista más que vivida:

Ahora una fiesta es un plató donde tus antiguas amigas convertidas en momias se pasan la velada posando para fotó-

grafos amateurs que después escogen las peores fotos y las publican. ¿A quién van a engañar? En las fiestas últimamente lo único que ocurre son las fotos (...). Y paso de la gente que habla de fiestas, que pintan en sus cómic o que hace fotos en las fiestas y las publica como si aquello importara a alguien (p. 90).

Por lo tanto, esta repetición incansable de un ritual festivo, tan parecido en sus manifestaciones y tan poco fiel a su vocación y a su espontaneidad iniciales, tendrá sus límites ya que provocará en la heroína una saturación, un deseo de tranquilidad, de no-movimiento:

Prefiero el muermo, (...) el no tener nada que decir, la inactividad (...) (p. 90).

Una declaración inesperada que se puede concebir como una reacción epidérmica frente a la institucionalización y a las tentativas de recuperación políticas o artísticas de la Movida y de las fiestas que conlleva y que, *mutatis mutandis*, podría ser el eco anunciador del famoso «desencanto» español.

Mientras tanto, el paso de una fiesta a otra viene acompañado de un mariposeo sexual en el que Patty admite comparación con Don Juan:

Su vida sólo es una sucesión de instantes, de ocasiones cazadas al vuelo, merced a su propia fluidez. Es chispeante y espumosa, como las burbujas del champán de las que él acompaña sus fiestas. Sin el lastre de las ataduras familiares, sentimentales, morales, religiosas, corre, vuela como un niño de un placer a otro, es enemigo de la duración, pues de la duración nace el aburrimiento, y de la posesión, pues de ésta nace la saciedad. (...) Don Juan no es una persona, es movimiento, potencia, tensión pura, irresponsable como las fuerzas naturales y tan desapegado, desvergonzado y delirante como ellas⁹.

Asimismo, Patty, personaje desvergonzado, vagabundeará de placer en placer y de hombre en hombre. Dominadores o dominantes, son los hombres los que valorizan sobre el plano sexual a la protagonista sea porque ponen de relieve la energía desbordante de Patty sea porque evidencian sus facultades de adaptación. El acto sexual

⁹ La traducción es nuestra, in Chalanset, Alice, «Des merveilleux nuages au rêve de pierre», Paris, *Légèreté*, ed. Autrement, 1995, pp. 75-76.

está omnipresente en el texto porque, con la fiesta, es otra forma de movimiento que simboliza la libertad e incluso el libertinaje del periodo posfranquista. *A contrario*, la ausencia de sexo resulta anómala y se convierte en un hecho notable, de allí el título del capítulo 6: «esta vez no echo polvo».

Sea como sea el sexo viene presentado bajo la forma de un acto rápido y sin consecuencias. Es una práctica hecha a la buena de Dios, con desconocidos, en lugares incómodos y faltos de nobleza (suelos lodosos, servicios). Es también un ejercicio que viene presentado como natural e imperioso y en el que la mujer actúa como una conquistadora capaz de manifestar su espíritu de iniciativa. En España, cuna del machismo, la audacia de Patty no es su menor defecto. Hace de ella un personaje indecente y provocante.

Quiera que no, Patty tiene una sexualidad desenfadada descrita prolijamente o evocada elípticamente a través de varios episodios: la violación de Patty por dos delincuentes, la escena de amor de Patty y del desconocido en coche, la escena de los servicios entre Patty y el desconocido de la discoteca, el encuentro entre Patty y el amnésico, la relación con el admirador transexual Juan Félix y la noche del cambio de parejas con el traductor americano y dos comparsas. Ahora bien, tras la heterogeneidad de estas situaciones se ocultan dos aspectos constantes.

El primero es la irrisión, por no decir la comicidad, inherente a cada escena de sexo que no pueden sino hacernos pensar en algunas películas ulteriores de Almodóvar¹⁰. La incongruencia de tal o cual elemento surge para romper la faceta trágica o traumatizante. Gracias a las facultades de concentración de la protagonista, la violación acaba siendo un ejercicio de relajación. Las dos escenas de amor con los dos desconocidos, especie de violación al revés en que Patty toma su revancha sobre el sexo masculino y abandona el papel de víctima por el de verdugo, acaban inesperadamente a modo de disputa conyugal entre los dos cornudos. El enfrentamiento entre Patty y su interlocutor amnésico convierte a ésta en mujer devoradora de hombres, en el sentido propio del término, y en caricatura graciosa de mujer fatal. La utilización inopinada del falo de cuero y el lance teatral que desvela la metamorfosis del transexual dan un sabor de vodevil a lo que podría parecerse a un sicodrama. Por fin, la imaginación derrochada durante la noche a

¹⁰ Pienso en la escena de la violación de *Kika* o en la escena del cunilingus en el camarín de Letal en la película *Tacones Lejanos*.

cuatro no le quita nada al humor general. Asociar lo sexual y lo gracioso viene a ser no sólo un recuerdo del clima de desenfado y de liberación de las costumbres a raíz del franquismo, sino también una invitación a la alegría cualesquiera que sean las circunstancias.

El segundo aspecto consiste en un punto en común en todos los episodios: las parejas con problemas de identidad. Todas las parejas de Patty son homosexuales, transexuales, bisexuales o amnésicos. En todos estos casos, se plantea el problema de la relación con identidad. Las tres primeras son categorías fronterizas, al límite de dos géneros (masculino/femenino), de dos identidades. Se destacan frente a una heterosexualidad que suele representar la norma, el equilibrio¹¹. La última categoría es la del personaje sin identidad que se busca a sí mismo. El sexo sólo se contempla desde una gama de personajes atípicos. ¿Querrán ser estas memorias de la narradora una visión de la sexualidad de los años 80? Resulta difícil resistir la tentación del paralelismo entre ficción y realidad tanto más cuanto que el propio Almodóvar abundó en este sentido:

Lo cual no quiere decir que me pasé todas las noches de los años 80 mamando pollas en los lavabos pero Patty Diphusa me representa y también representa el medio en el cual vivía. (...) Todas las aventuras no me pertenecen directamente pero unos amigos me las han contado. Cuando vuelvo a leer el libro, me resulta gracioso pensar que todo es real¹².

Es cierto que Almodóvar se ha inspirado en sus vivencias durante aquella época dorada de la Movida para alimentar su obra. Ahora bien, resulta imposible enfocar la obra desde un punto de vista

¹¹ A Pedro Almodóvar le gustan particularmente estos personajes ambiguos, los incluirá en muchas películas suyas. He intentado demostrar en otro artículo el funcionamiento de esta mezcla de géneros masculinos y femeninos. Me refiero a Lenquette, Anne, «Pedro Almodóvar: effacement ou éclatement des genres?», *Les Valenciennes*, núm. 17, ed. Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 1994, pp. 179-192.

Por otra parte, Gilles Lipovetsky, en un artículo titulado «Consommation et hédonisme: vers la société post-moderne», extraído de su libro *L'ère du vide* (1983), señalaba más o menos en la misma época que Patty Diphusa esta confusión de los géneros: «Lo masculino y lo femenino se mezclan, pierden sus características nítidas de antaño; la homosexualidad se ha extendido hoy a la masa y empieza a no ser ya considerada como una perversión, todos los tipos de sexualidades o casi se admiten y forman combinaciones inéditas.» La traducción es mía.

¹² Almodóvar, Pedro, *Libération*, diciembre de 1991.

tan reductor. En efecto, más allá de los aspectos meramente «reales», la obra propone una visión peculiar de la sexualidad ya que ésta viene presentada a través de un prisma deformador donde sólo caben los anticonformistas (violadores, homosexuales entre otras cosas). Además, cabe ver en la puesta en escena de sexualidades marginales un pretexto para narrativizar un universo sin barreras, sin normas donde las discriminaciones quedan anuladas. El sexo desempeña un papel igualitario, ya que a través de él cada cual alcanza su plenitud según su propia forma de ser. Además, Almodóvar parece hacer de ello un remedio milagroso habida cuenta de que todas estas almas en pena pasan por las horcas caudinas del sexo como si pudiera ser una solución a la crisis y a la búsqueda de la identidad. De hecho, el último capítulo se convierte en intento de desfloramiento de la identidad y de la personalidad de los dos protagonistas (el autor y su criatura Patty) como si la larga retahíla de peripecias sexuales que preceden hubieran desempeñado un papel iniciático. La ignorancia da paso a la madurez, el desnudarse a un desvelarse, un despojarse de los ripios de la narración y la mentira. El hecho de que este intento de calar intimidades fracase no les quita a las aventuras sexuales de Patty su carácter catártico. La acción ha permitido que brote, casi a modo de antídoto, la reflexión sobre una misma.

En resumidas cuentas, Almodóvar se vale de elementos (auto) biográficos pero su empeño en enseñar un sexo «heterodoxo» le sitúa más allá de lo verosímil, de lo «real». Ello evidencia más bien su deseo de reivindicar el derecho a la diferencia, saltándose si hace falta el marco estrecho de la norma social. Además, este texto pseudo real le sirve de coartada para ponerse a sí mismo en tela de juicio mediante el personaje de Patty y para plantearse dudas acerca de su oficio de artista. Entonces, sin sexo, ¿no hay salvación posible? Almodóvar lo sugiere sin llegar a afirmarlo del todo. Prueba de una salvación posible fuera de lo sexual viene a ser el carácter redentor de los amores platónicos de Patty en estas memorias. Así y todo, la correlación entre movimiento y sexo, sea con el cambio de parejas sea con la acción en lo vivo, resulta preponderante, restituye la frivolidad de una época y al mismo tiempo vuelve a ubicarnos en ella:

Todo son fiestas, todo es sexo, todo es alegría e inconsciencia (p. 89).

2.2. *Ligereza, ligereza, cuando nos dominas...*

Esta superficialidad, atributo de la protagonista, es ante todo una de las características del discurso paraliterario:

Las más de las veces hay una especie de superficialidad de la mirada que la novela paraliteraria echa sobre seres y cosas¹³.

Esta propensión a detenerse en la superficie de las cosas se encuentra más en la preponderancia del lenguaje corporal sobre el lenguaje a secas que en el recurso a los clichés. Sólo cuenta la atracción física y su satisfacción. Se eluden la introspección interior y la descripción o el análisis de sentimientos (salvo en el caso del taxista) en beneficio de situaciones extravagantes que rivalizan en diversidad y brevedad. Además, esta capacidad a quedar en la superficie de las cosas y, en particular del discurso, se traducirá en la vacuidad de la palabra (cf. Cap. 1):

¡Uf! Es increíble lo creativa que soy, sin darme cuenta ya he escrito más de dos folios y todavía no he dicho NADA (p. 20).

El lenguaje no es, por lo tanto, un medio de expresión íntimo sino una convención vacía a la que uno no puede sustraerse por poco que quiera comunicar. Patty se resignará y será por medio de este mismo lenguaje como aflorará su cualidad esencial (en el sentido etimológico del término): la ligereza. La superficialidad de la narración y de las situaciones (no hay ninguna «pesadez») halla un paralelismo en esta ligereza de la protagonista. Notemos para empezar que esta ligereza se impone si se la sitúa en el contexto de los años 80 y si se toma en cuenta que se la asoció tanto con la postmodernidad:

La ligereza está de moda. Es una obsesión para la imaginación contemporánea desde los años 80. (...) La ligereza o el fantasma de ligereza bien podrían aparecer como el invento propio de los tiempos «posmodernos»¹⁴.

¹³ Cougnas, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, ed. Seuil, 1992, p. 102. La traducción es nuestra.

¹⁴ La traducción es nuestra, in Chalanset, Alice, op. cit., p. 9.

como con la Movida:

(...) había una de las muchas caras de Madrid, que aún estaba por conocer. Este aspecto de la capital, encubierto por el pasado político de todo el país, era el de su frivolidad (...). En esa misma frivolidad tuvo su origen un fenómeno (...) que se ha convertido en algo tan asociado a Madrid como «La verbena de la Paloma», el Real Madrid o la Puerta de Alcalá. Me refiero a la famosa movida (...) ¹⁵.

Entre las múltiples acepciones de la palabra «ligero» propuestas por el diccionario de María Moliner, tres nos han llamado la atención.

Patty es ligera, ante todo en el primer sentido del término, es decir en la medida en que «se mueve(n) con rapidez o con facilidad o que tarda(n) poco en ir de un sitio a otro o en hacer algo». En coche o andando, la protagonista recorre incansable diferentes lugares ente los cuales el más heteróclito es sin lugar a dudas Mercamadrid. Ni la lluvia ni el paso del tiempo consiguen frenar sus ardores cinéticos. Cual una máquina infernal puesta en marcha e imposible de parar, Patty se ve arrastrada en una lógica irreprimible del movimiento por el movimiento. Así del modo más natural que sea le pide al taxista:

Lléveme a cualquier sitio por el camino más largo (p. 37).

El movimiento es gratuito porque es una condición *sine qua non* para la existencia de Patty.

En segundo lugar, la ligereza es también la frivolidad congénita de la protagonista ¹⁶, esta facultad de «reflexionar sólo acerca de la superficie de las situaciones» (p. 10) que, según su creador, hace de ella un personaje atractivo. Aunque se guarda de adoptar una frivolidad que le parece a menudo demasiado estudiada para poder ser espontánea y aunque rechaza una frivolidad de la que es de buen tono hacer alarde en los medios intelectuales de moda («No soy tan intelectual como para hacerme pasar por frívola» declara desde lo alto de su lucidez), afirma sin embargo su predilección por futilidades tales como la ostentación de su bronceado y no duda en

¹⁵ Memba, Javier, «La movida, del infinito al cero», *Interviú*, 23 de abril de 1990.

¹⁶ Según María Moliner, la ligereza designa todo lo que sea «de poca seriedad o interés».

mostrar cierta forma de vanidad que la lleva a utilizar el «yo» sin cesar. Esta concepción egocéntrica de la existencia desemboca en una visión estrecha e irrisoria de la vida en sociedad:

(...) fumar, tomar copas y reírse en las fiestas. A eso llamo YO reducir tu existencia a lo esencial (p. 18).

Victoria de una ligereza erigida en *modus vivendi* pero también mirada irónica y ya desilusionada de uno de los paladines de la Movida...

Por último, la ligereza aplicada a las mujeres remite por extensión a «la falta de formalidad en asuntos amorosos» (María Moliner). Ahora bien, la vida licenciosa que lleva Patty la coloca de forma inequívoca en la categoría de las mujeres ligeras. De nuevo, más por voluntad de decir ocurrencias que por real convicción rechaza el calificativo:

Seguro que me tomé por una mujer de vida ligera, y se equivocaba, soy una mujer de vida vertiginosa (p. 27).

Un vértigo que se mide tanto por la cantidad de hombres devorados con avidez (la lengua y la boca son numerosas veces las primeras armas de Patty cuando emprende conquistas) como por la no interrupción de los encuentros y de las relaciones sexuales. La licencia es también verbal pues Patty no duda en utilizar su lengua para hablar crudamente y con pelos y señales de las caricias que recibe o prodiga. Sólo siguen sin desvelarse algunos pormenores, más para despertar la curiosidad del lector que para salvaguardar un pudor hipotético¹⁷. Casi resulta una perogrullada constatar que esta licencia moral y verbal es el reflejo más o menos fiel de la situación española a raíz del franquismo, ya rotas las cadenas estrechas de la decencia y de la mojigatería. Esta liberalización de las costumbres y del libertinaje, evocada anteriormente, se traducirá en un boom de la literatura erótica, en la creación de un premio de la novela erótica a partir de 1977 o en la emergencia de un nuevo tipo de relaciones desbaratadas por la ausencia de amor como lo mostró Rosa Montero en *Crónica del desamor*.

¹⁷ Estas restricciones oratorias, muy escasas (2 veces), proceden más del palmo de narices al lector que de la voluntad repentina de callar tal o cual detalle picante. Las dos ocurrencias reseñadas son:

1) p. 23 «(...) no pienso contar todo con pelos y señales.»

2) p. 49 «(...) tres puntos clave de mi anatomía que no pienso confesar para que el lector pueda también ejercitar un poco su IMAGINACIÓN (...).»

2.3 *El diálogo: una forma en movimiento*

Todas las formas de ligereza que animan la obra toman a menudo la forma de intercambios verbales. En efecto, los diálogos abundan en el texto. Además de la legibilidad y de la naturalidad, propias del discurso paraliterario¹⁸, que supone la elección de esta forma para la comodidad del público, los diálogos contribuyen a instaurar una retórica del movimiento por razones distintas.

Ante todo, el diálogo materializa las peripecias de la diégesis y da cuerpo a los personajes. Al enfrentar «directamente» (por medio del estilo directo) a Patty a personajes que tengan una profesión o una identidad, es decir una existencia supuesta o real (casos del director de *La Luna* o de Pedro, pigmalión de Patty), la ficción sale de sí para trascender y alcanzar el umbral de la realidad, en una especie de proceso de *deficcionalización*. Casi todos los diálogos incluyen dos voces, siendo invariablemente Patty una de estas dos voces. Esta dualidad introducirá discusiones sin orden ni concierto en que sólo parecerá regir el intercambio, la réplica sin ton ni son. La práctica del diálogo supondrá una alternancia de lugares y sobre todo de personajes (el director de *La Luna*, el primer desconocido homosexual, el segundo desconocido homosexual, el taxista, el amnésico, Ady la amiga, Félix, Sonia de Radio Taxi, el traductor, Pepón y Pedro) que harán prevalecer la variación sobre la progresión y darán la impresión de un cambio y, por lo tanto, de un movimiento, en particular el diálogo dentro del taxi (cap. 10) o el diálogo simultáneo con los agitados preliminares amorosos (cap. 5). No obstante, aquel movimiento constante, agudizado por la vivacidad de los diálogos, se parará ya que los dos últimos capítulos estarán exentos de este dinamismo. Por una parte, se comprueba que el capítulo 11, o sea, el artículo titulado «Patty mito» constituye una excepción frente a esta invasión dialogística ya que es el único capítulo que no comprende ningún diálogo. Esta ausencia de diálogo se entiende si se toma en cuenta que, en la economía de la obra, el capítulo 11 corresponde a una pausa, una interrupción en la medida en que la protagonista anuncia su decisión de retirarse del mundo y de la escritura. Por otra parte, el fragmento efectista del final tendría que constituir tanto más un diálogo

¹⁸ Leer al respecto la parte titulada «L'importance des dialogues», in *Introduction à la paralittérature*, op. cit.

modelo cuanto que el autor extrema su celo hasta indicar claramente el nombre de cada personaje/persona. A consecuencia de ello, es legítimo que el lector espere e imagine, como en un escenario de teatro, una actuación, una movilidad. Además, el fragmento final supone otro movimiento que va desde la ignorancia hasta el saber dado que la meta perseguida es desvelar la verdadera personalidad del autor. En realidad, este fragmento tenderá a un doble retrato a través de una serie de advertencias descabelladas e indiscretas. A pesar de todo, no se traslucirá ninguna revelación. El libro acaba en un punto muerto: el lector no se entera de nada importante con respecto al autor o a su creación por culpa de que aquél ya lo sabía todo de ésta y de que nada se puede saber de aquél.

3. CONCLUSIÓN

Si Patty Diphusa, mosaico de personalidades, remite al lector a sí mismo por su humanidad patente (es capaz de enternecerse, de procurar seducir o de dudar), le remite también a un mito (el de la «Supermujer», hermana del «Superhombre») y sobre todo a un ideal (el del ser en perpetuo movimiento) ensalzado originariamente por los futuristas. Los actores de la Movida, también partidarios del movimiento¹⁹, retomarán y modernizarán este ideal. El texto de Almodóvar quiere ser, tanto con la elección de una forma dialogística que propicie una dinámica de la palabra como con la entronización de un personaje que represente la dinámica del cuerpo y de la mente, una ilustración y una imitación narrativas del movimiento en general y, más precisamente del movimiento que sacudía la España de 1984. *Patty Diphusa* es una obra prototípica de la Movida porque hace del movimiento algo más que un tema, hace de ello un procedimiento de escritura. Como tema, el movimiento se cuele en el texto a través de los «transportes» tanto amorosos como espaciales de la protagonista. Pero, más allá de lo temático, el movimiento se convierte en un procedimiento formal. En efecto, el carácter inasible del personaje engendra una escritura movediza,

¹⁹ En lo que se refiere al posible parentesco entre los postulados del movimiento futurista en 1909 y los del movimiento según la Movida (en especial la prisa y la velocidad), remito a mi trabajo de predoctorado (DEA) *Dossier Javier de Juan: sources, thèmes, personnages*, cap. «Une esthétique du mouvement», Université Paris-IV-Sorbonne, 1991».

escurridiza (continuaciones y finales continuamente aplazados, es decir «desplazados») y el diálogo se basa en un «vaivén» de las réplicas.

A fin de cuentas, la libertad de movimientos se compaginaba con una libertad mental que permitía no sólo el desenfado y la friolidad sino también el humor y la irrisión. Nacía un nuevo discurso narrativo que se autorizaba a sí mismo la risa y la franqueza.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Légèreté. Corps et âme, un rêve d'apesanteur*, Paris, Autrement, col. Mutations, mayo de 1996, 202 pp.
- Almodóvar, Pedro, *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona, Anagrama 1991, 179 pp.
- Almodóvar, Pedro, *Patty Diphusa, La Vénus des lavabos*, Paris, Ramsay-de-Cortanze, 1991, 197 pp.
- Bessiere, Bernard, «Madrid, acteur et témoin des mutations d'une époque» (cap. 8), in *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Hamattan, 1992, pp. 191-254.
- Cogneas, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, 200 pp.
- Díez Borque, José María, *Literatura y cultura de masas*, Madrid, Al Borak, 1972, 261 pp.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1995, 366 pp.
- Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*, Madrid, Árdora, 1991, 416 pp.
- Ingenschay, Dieter, «Movida et la fin de la discusión du passé», *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay-aux-roses, ENS éditions, 1996, pp. 149-167.
- Imbert, Gérard, «Mythologies nocturnes: la ville comme parcours» (le Madrid de la movida), *Les mythologies hispaniques dans la seconde moitié du xxème siècle*, ed. Université de Dijon, Dijon, 1986, pp. 307-318.
- Lenquette, Anne, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne post-franquiste*, Paris, L'Hamattan, 1999, 359 pp.
- Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, 313 pp.
- Lorenzo, Alonso y Palacio, Jesús, «El libro Kleenex: bosquejo de una teoría sobre la literatura funcional», *La Luna de Madrid*, núm. 47, marzo de 1988, pp. 94-96.
- Memba, Javier, «La movida, del infinito al cero», *Interviú*, 23 de abril de 1990.
- Piemme, Jean-Marie, *La propagande inavouée. Approche critique du feuilleton télévisé*, Paris, Union Générale D'Édition, 1975, 446 pp.
- Taboulay, Camille, «Almodóvar le live», *Cahiers du cinéma*, núm. 451, p. 27.
- Tono Martínez, José, «Viva La Luna!», *Madrid. La décennie prodigieuse*, ed. Autrement, Paris, 1987, pp. 194-196.
- Vilarós, María Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1998, 285 pp.