

Agnieszka Filipiak

Universidad Adam Mickiewicz

## **Mujer, arte e identidad: algunos retratos de mujer en películas selectas de Pedro Almodóvar**

Almodóvar, en una entrevista con un periodista francés, dijo: “[...] a menudo pienso que mi reputación como director de mujeres es sólo cuestión de cantidad, es muy fácil: en mis películas siempre aparecen más mujeres que hombres”<sup>1</sup> (STRAUSS, 1996: 62). Esta frase irónica no desvía la atención de un tema muy equívoco y muy característico del cine de Almodóvar: el tema de la identidad femenina. Arte, feminidad e identidad son tres estructuras, tres obsesiones del director que se completan de manera variada y sugestiva a lo largo de todas las etapas de su obra. Las protagonistas que creó pueden ser redescubiertas, porque no son sólo protagonistas de un argumento, sino también personificaciones de un estilo de vida, de un símbolo, de un tópico o de un convencionalismo. De esta manera “El aspecto físico del cine rápidamente pasa a su esencia metafísica [...]” (CHYŁA, 1991: 142). Esta peculiar bravata en las formas por parte de Almodóvar es un filtro para muchas versiones de la feminidad que voy a presentar utilizando como ejemplo las siguientes películas: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La flor de mi secreto* y *Todo sobre mi madre*.

### **1. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*: la identidad ausente**

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones son de la autora del artículo.

La historia de Gloria, una ama de casa profundamente infeliz que vive en los suburbios de Madrid con un marido machista, un hijo chapero y con una suegra neurótica es la película más sarcástica de don Pedro. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* se considera “un ejemplo de inspiración del neorrealismo italiano” (BRYL, 2004: 28), pero también como un manifiesto amargo de “un drama social de los tiempos de después de la dictadura de Franco” (MAZIERSKA, 2007: 86). Gloria sufría una doble tragedia: la de la vida cotidiana y la del ridículo de su vida. Su realidad está “llena de los sustitutos del arte” (CITKO, 2005: 232): los *sitcomes* de la televisión, la imitación de la Alhambra en un bar madrileño o el hijo que no ve la diferencia entre los escritores románticos y los realistas. Además, Almodóvar (al igual que Luis Buñuel) deforma aquello que parece real; la diferencia es que el director de *El perro andaluz* empleaba medios surrealistas y don Pedro se aleja de la lógica usando la acumulación de absurdos y de situaciones increíbles. En el entorno de Gloria aparece una lagartija llamada “Dinero”, la hija de una vecina que tiene poderes telecinéticos, un policía impotente y otros personajes curiosos. La función del arte la desempeñan elementos absurdos y una realidad deformada, por lo que la ausencia de ilusión es simplemente tangible. La identidad de la protagonista es una oposición a esta realidad: Gloria está limitada por la apatía, pero busca una alternativa: por ejemplo, toma un papel en la vida brillante de su vecina-prostituta.

El tono cariñoso, tan característico de Almodóvar, que surge de la tristeza profunda y de lo grotesco, puede cambiar esta perspectiva dramática. La película empieza en el club de *kendo*: los hombres se entrenan en la lucha y Gloria limpia la base. Después de su trabajo, Gloria coge el bastón de *kendo* y da unos golpes enérgicos. Esta situación simbólica abre una nueva vista a la protagonista, que sin cesar lucha contra su destino. Quizás esta lucha humilde, esta oposición desesperante, es la lucha más patética y más digna al mismo tiempo: es la lucha contra la vida en una situación sin salida.

## **2. La flor de mi secreto: la identidad salvada**

El fundamento de esta película son las emociones simples y “[...] el problema de la creación, de la coexistencia entre el destino del artista y el destino del ser humano [...]” (KATAFIASZ, 2004: 234). La historia de una escritora de novelas rosas que en la vida real experimenta una profunda soledad, y que no puede realizarse en la literatura, es un pretexto

para analizar la falta de armonía entre el arte y la vida. Las relaciones entre la realidad y la ficción, entre la ilusión y la práctica, son un impulso para toda la actividad de Leocadia. El arte rodea toda la concepción de *La flor de mi secreto*: detrás del escritorio de Leocadia podemos ver la fotografía de Virginia Woolf, en su mesita de noche se pueden ver libros como *Las horas* de Michael Cunningham y *Un ángel en mi mesa* de Janett Frame. Leocadia, en contra del modelo literario de las novelas rosas, elabora también un ensayo titulado *Dolor y vida*, sobre las mujeres-escritoras, las mujeres-neuróticas y las suicidas. De esta manera se identifica con su feminidad potencial, con una feminidad poco desarrollada que tiene lugar fuera de su vida, a menudo como otra convención más. Su trabajo literario sobre las emociones y sobre el conocimiento causa otro malentendido, en este caso entre la literatura rosa y una vida esquemática. El arte falso (falso por ser aliado de la existencia) se termina, encuentra lo que no se puede expresar.

La identidad de la protagonista está perdida en “[...] la soledad, definida sobre un amor banal” (MAZIERSKA, 2007: 240). Almodóvar realiza un estudio sobre las emociones extremas, aquellas emociones que oscilan entre el límite de la convención y de la autenticidad. Observamos el camino de Leocadia, que está descolorida, embriagada y, según su madre, perdida “como la vaca sin cercero” (MÉJEAN, 2007: 131). Se aferra a la espera de su marido, tiene la esperanza de acabar con la soledad, y siente los cambios que conducen a un arte que sea testigo y prueba. *La flor de mi secreto* es una película de la etapa experimental de Almodóvar que juega con los espectadores, preguntándose si es posible elaborar una creación, un convencionalismo artístico, sin perder los sentimientos reales. La figura de Leocadia es una respuesta, ya que su feminidad (al principio destructiva y caótica) se transforma en la feminidad que puede salvar.

### **3. *Todo sobre mi madre*: la identidad excesiva**

En una de las primeras escenas de *Todo sobre mi madre*, Esteban y su madre ven en la tele la película *Eva al desnudo*, que en el original se titula *All about Eve*. Al chico no le gusta la traducción modificada del título. Esta escena, aparentemente simple, puede ser una de las claves para la interpretación de toda la historia, porque el arte en muchos niveles resulta intraducible. Almodóvar establece “[...] una perspectiva nueva para analizar la creación [...]. La creación en cine siempre se mezcla de manera extraordinaria con la maternidad”

(KATAFIASZ, 2004: 236). Manuela, la protagonista central, busca su identidad a dos niveles: uno es la maternidad y otro, quizás esencial, es el teatro. Después de la muerte trágica de su hijo, el teatro se convierte en la única existencia para Manuela, funcionando como un revulsivo.

La asunción de un determinado papel se construye de una manera provocativa, sugestiva: a causa de esto, Almodóvar crea la identidad de sus protagonistas. Deconstruye la feminidad: una monja, una mujer transexual, una lesbiana, una madre, una hija y una amiga son distintas y variadas versiones de algo que se define como “género”, como el sexo más la sociedad y la cultura. La filmografía de Almodóvar socava la feminidad que funciona sólo como contraste para la masculinidad, crea su propio (y valiente) mito de “la madre eterna” y “la mujer eterna”. La victoria sobre el papel social de la mujer se vuelve, también, una victoria del arte y de la vida. En mi opinión, la escena esencial de esta película es un momento cuando en el piso de Manuela se encuentran cuatro mujeres: Manuela, Rosa, Huma y Agrado. Cada una tiene su tragedia y su propia diversidad, pero juntas crean una feminidad nueva: mejor, más fuerte y también más cauta.

“Una mujer es más auténtica cuánto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” dice Agrado en su monólogo. La imaginación, la autenticidad, la honestidad y la no literalidad del arte teatral, del arte cinematográfico y del arte de asumir un papel, producen tensión y suscitan dudas. En este contexto, la figura de Huma es muy simbólica (MAZIERSKA, 2007: 131). La actriz en el papel de actriz crea un doble convencionalismo: el de la interpretación y el de la feminidad. La ficción doble empieza a ser auténtica, la infiltración de la realidad teatral y emocional establece una realidad casi perfecta, lleva a la cacofonía, al exceso que expresa la vida de una manera más plena.

#### **4. Resumen: la identidad transgresiva**

En el presente artículo se ha querido mostrar algunos ejemplos de la alquimia de la identidad cinematográfica, que es una búsqueda permanente de los siguientes puntos de partida: La creación de visiones por parte del director y la mirada a través de la creación y de la feminidad, que sorprenden por sus múltiples posibilidades. “Paul Julian Smith, el autor del libro sobre las obras de Almodóvar, ha creado un nombre especial para definir el género propio del director español: almodrama. Almodóvar [...] realiza sus películas basándose en los

modelos clásicos [...], al mismo tiempo los transforma, los satura con ironía y los adapta a la sensibilidad de los espectadores” (STACHÓWNA, 2003: 50). De esta manera Almodóvar inicia un cruce genérico, o una trasgresión, que se puede definir con las palabras de Józef Koziński: “Las actividades que consisten en cruzar de manera consciente las fronteras materiales, sociales y simbólicas existentes [...]. Denominamos a actividades «acciones transgresivas o, más breve, trasgresión»” (KOZIELECKI, 1997: 43). En el caso de Almodóvar podríamos distinguir no sólo la trasgresión del cine, sino también la trasgresión a nivel de la identidad: Las fronteras simbólicas, físicas, biológicas y culturales en las que se desarrollan las protagonistas de sus películas (el patriarcado español, la cultura católica y la cultura machista) constituyen el punto de partida. En cambio, el punto final es la identidad que se verifica por medio del arte, que se lee a través del prisma de la realidad reconstruida.

## **Bibliografía**

- BRYL, Weronika (2004). “Almodovaria, czyli o kiczu, popie i kampie w filmach Pedro Almodóvara”. *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Umiejętności Społecznych w Poznaniu*, 5. Págs. 19-33.
- CHYŁA, Wojciech (1991). *Hiszpańska myśl filmowa*. Varsovia: Polska Akademia Nauk / Instytut Sztuki.
- CITKO, Katarzyna (2005). “La movida a wczesny okres twórczości Pedro Almodóvara”. *Kwartalnik Filmowy*, 49-50, septiembre. Págs. 224-238.
- KATAFIASZ, Olga (2004). “Sztuka: maski artysty”. En Tadeusz Lubelski (coord.). *Odwieczne od nowa: wielkie tematy w kinie przelomu wieków*. Cracovia: Rabid. Págs. 225-239.
- KOZIELECKI, Józef (1997). *Transgresja i kultura*. Varsovia: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- MAZIERSKA, Ewa (2007). *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- MÉJEAN, Jean-Max (2007). *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Robinbook.
- STACHÓWNA, Grażyna (2003). “Almodrama”. *Kino*, 1. Págs. 50-51.
- STRAUSS, Frédéric (1996). *Almodóvar on Almodóvar*. Londres: Faber and Faber.

## Filmografía

- ALMODÓVAR, Pedro (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. España. [Grabación audiovisual]
- (1995). *La flor de mi secreto*. España. [Grabación audiovisual]
- (1999). *Todo sobre mi madre*. España / Francia. [Grabación audiovisual]

## Resumen

El presente artículo recoge una interpretación de las películas de Almodóvar en el contexto de la identidad femenina y del ambiente artístico. El arte, como un efecto de la conciencia y como compañero de la vida cotidiana, condiciona parcialmente una visión de la mujer acorde con el estilo característico del almodrama.